حسن طلب

الفكر الغربى يجدد نفسه

ليس أمام من يؤمنون بأن الثقافة العربية المعاصرة أن تنهض من سباتها إلا إذا انفتحت على ثقافات الآخرين، خاصة الثقافة الغربية التى تشع اليوم بفيضها المتلاحق على العالم كله، ليس أمام هؤلاء غير أن يقفوا حائرين مشدوهين لا يعرفون ما الذى يأخذون وما الذى يتركون! فقد قطعت الثقافة الغربية أشواطًا بعد أشواط، وبدلت جلدها غير مرة، ونحن ما زلنا على ما نحن عليه، خاصة على مستوى الفكر الفلسفى، إن لم نكم قد تقهقرنا إلى حيث أصبح أمرنا يدعو إلى التشاؤم ويفضى إلى اليأس.

ولعل أقرب وسيلة يمكن أن نقيس بها أوضاعنا الفكرية البائسة هذه الأيام، هى أن نعود بضعة عقود إلى الوراء، لنرى كيف أن توالى هذه العقود لم يبد لنا بـ لطفى السيد وطه حسين وسلامة موسى وإسماعيل مظهر ومصطفى عبد الرازق وغيرهم من رواد النهضة الفكرية، المعاصرة مع من تلاهم وسار على طريقهم من أعلام الجيل التالى؛ لم يُبدِلْنا بهؤلاء وهؤلاء غير أشباح نهضت فى الظلام لترهب العقول وتحرم التفكير، وتصادر الإبداع.

ولعل الطهطاوى إذا ما بُعث هذه الأيام، بل لو أن طه حسين هو الذى بعث، لهاله أمرنا، ولضرب كفًا بكف وهو يرى أن الأساس الذى أقامه قد نُقِض أو كاد، بدلا من أن يعلو وترتفع فيه طبقة بعد طبقة؛ ولهالَهُ من جهة أخرى ما يراه من أمر الفكر الغرى، إذ أنه واجد لابد مشقة كبرى فى أن يتعرف فى لاكان على فرويد، وفى بارت وألتوسير ودريدا على تين وسانت بيف وماركس!

لقد جدد الفكر الغربى نفسه مرة بعد مرة، ولا تزال موجات التجديد يأخذ بعضها برقاب بعض، فكيف لنا أن نفعل ونحن قاعدون على الشاطىء لا يكاد يصيبنا عن هذا الخضم غير رذاذ موجاته الأخيرة؟!

إنه سؤال صعب لا يستطيع إنسان بمفرده أن يجيب عليه، سؤال يفتح أمامنا خيارات عدة أهونها صعب وأبسطها مركب، فهل لابد لنا - مثلاً - أن نصعد درجات السلم من أولها، فنبدأ بعصر التنوير فى القرن الثامن عشر، لأننا للأسف لا نزال نجهله، ولا نعرف من أهم مفكريه غير أسمائهم؛ هل نبدأ بهذا العصر لننقل إلى العربية أهم آثاره الفكرية، فنفعل بذلك ما كان لابد أن نفعله من قرن مضى؟! وهبنا فعلنا هذا، فهل سينتظرنا المد الفكرى بتياراته المواره المتجددة فى الغرب، حتى ننجز مهمتنا ونضع أقدامنا على عتبة الحداثة، لكى نتطلع بعد ذلك إلى ما بعدها؟!

أم ترى هل علينا أن نبدأ من هذه اللحظة، بقفزة قد تصعد بنا مع الآخرين إلى أعلى درجات السلم، وقد تهوى بنا إلى الدرك الأسفل فترض عظامنا وتبقينا عاجزين ذاهلين؟!

نحن على أية حال، ليس أمامنا وقت كبير لنضيعه فى البحث عن الجواب الأمثل لذلك السؤال الصعب، فقد أصبحنا فى وضع يحتم علينا أن نلهث فى المؤخرة لنلحق بمن هم فى أول السباق، علينا أن نجهد لنقطع فى غمضة عين ما قطعوه هم فى زمن طويل؛ فإذا انتقينا من تراث عصر التنوير فى التراث الغربى، فنحن مصيبون، وإذا حاولنا فى الوقت نفسه أن نتعرف على أحدث تيارات الفكر الغربى، فنحن أيضاً مصيبون، وإنما المهم فى هذا وذاك أن تكون عيننا على ما يقيل عثرتنا ويرسخ لدينا ما يساعدنا على أن نواجه الخرافة بالعقل، والجمود بالحركة، والقمع بالحرية.

فى هذا الإطار، يأتى هذا الملف الذى يضم بحوثًا وترجمات لكُتّاب جادين متخصصين، حول ببعض أعلام الفكر الغربى المعاصرين.

تعتذر «إبداع» إلى قرائها عن تأخر صدور هذا العدد ؛ الذى اضطررنا إلى أن نجعله عدداً مزدوجاً بسبب هذا التأخر الذى كانت وراءه ظروف خارجة عن إرادة رئاسة تحرير المجلة ، وعن إرادة الهيئة المصرية العامة للكتاب فى الوقت نفسه.

ARCHIVE

عفت الشرقاوى

الحكمة الصوفية فى عصر العولمة *

إن فطرة التدين بين البشر التى فطر الله الناس عليها تكشف فى جوهرها عن وحدة الروح الإنسانية فى نزوعها نحو المطلق وتعبيرها بصور فنية مختلفة عن أشواقها نحو اللانهائى. وهنا قد يتساءل من يعيش فى مُفتتح الألفية الثالثة بما تتميز به من ظاهرة العولمة الغالبة: هل يمكن أن نقيم على أساس من هذه الوحدة الروحية ألوانًا من التواصل الصوفى المشترك المؤسس لنظام من القيم الأخلاقية العليا، ونبنى بذلك ثقافة روحية لهذه العولمة الطاغية، بحيث لا تناقض هذه الثقافة الروحية الجديدة فلسفات الميتافيزيقيات المتعددة، والرؤى الوجودية المختلفة للمذاهب المتنوعة فيظل لكل منها شرعته الخاصة، ومنهاجه المتميز، ويتحقق بذلك أملنا فى الحفاظ على التعدد الثقافى فى إطار من الوحدة الروحية الجامعة بين شعوب العالم، لأن المتصوف فى جوهره لا يناقض العقائد والثقافات المختلفة، بل هو العقيدة والثقافة فى أعمق حالاتها، وأكثرها حيوية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى البدء كان الصوفى، والأصل فى الإنسان أنه كائن متصوف بفطرته يسعى إلى العثور على معنى روحى لوجوده، فهو باحث عن المطلق، وعاشق له وقد عاش فى مراحل تاريخه الطويل يتأمل جلال هذا المطلق وجماله فى تجلياته الوجودية، ظاهرةً وباطنة.

من أجل ذلك قد تتجادل ظاهريات اللاهوت والميتافيزيقا المختلفة، ويبقى التصوف عاملاً مشتركًا واحدًا يجمع بينها، باعتباره الوعى الأخلاقى بمغزى الوجود الإنسانى، ففى جميع الأديان والمذاهب، بحسب التصور الصوفى، يبدأ الخلق بحقيقة الحب بين الخالق والمخلوق، وتكون رحلة الحياة هى رحلة الاختبار الإلهى

لهذا الحب. وقد تختلف فى تفصيلات هذا الاختبار الأديان والعقائد، ويبقى الحب واحدًا واصلاً فى كل شعيرة من شعائر العبادة.

إن لدى متصوفة المسلمين فى ذلك، كما لدى غيرهم من متصوفة العالم، ما يقدمونه إلى البشرية، من أجل بناء عالم جديد يقوم على مبدأ السلام الروحى، والتعايش الأخلاقى العالمى.

ولاشك فى أن هناك قدرًا كبيرًا من التشابه والتلاقى بين هؤلاء الصوفية، يدعو إلى هذه الوحدة بين المتصوفة، ويحث عليها ويحقق آمال الوعى بالتواصل الروحى للإنسان الجديد.

لقد قام متصوفة المسلمين من قبل بدور تربوى تاريخى مشهود فى أعماق أفريقيا وآسيا فى سبيل عولمة روحية تجمع الناس على كلمة سواء، وفى اعتقادى أن أخلاق الصوفية هى التى تصلح اليوم لأن تكون ميثاقًا روحيًا لبنى الإنسان فى عصر التواصل الجديد، الذى يبشر بعولمة طاغية ذات طابع مادى غليظ، يسعى إلى التنافس والسيطرة على مصائر الشعوب، ولا يقدر قيم الرحمة والحب والإيثار حق قدرها.

إن الصراع المحتدم بين الثقافات يزداد يومًا بعد يوم، وينذر بصدام الحضارات والبشرية تعيش على كوكب مريض، وفى عالم يكاد يتصدع، فعلى الرغم من تباهى الإنسان بانتمائه إلى عالم المدنية والحضارة والذكاء والمعرفة، فإن التقييم الموضوعى لتاريخ البشرية المعاصر، يحملنا على الإقرار بأن الألفية الثانية من هذا العصر قد اتصفت بالوحشية والحروب والنزاعات فى شتى المجالات، أكثر من أى عهد سابق.

ذلك أن ثقافة الغرب كما يلاحظ جارودى بحق، يسيطر عليها الاعتقاد الخفى أو الصريح بأنها ثقافة شعب الله المختار، وبناء على هذا الامتياز الخاص الذى يمنحه الغربيون لأنفسهم، يفرضون سيطرتهم واستغلالهم. وهذه العنصرية الغربية المعاصرة لها أصول سابقة فى العنصرية الصهيونية، كما أن لها تجلياتها فى العنصرية النازية.

ونجاة البشرية تتوقف على الخلاص من هذه العنصرية فى مظاهرها المتعددة. وقد يكون فى العودة إلى تراثها الصوفى الذى يقوم على الحب ويدعو إليه، وسيلة الخلاص والنجاة، فوراء هذه الحكمة الصوفية المتوارثة فى الثقافات المختلفة تجارب عديدة للبشرية من أجل السمو والتعالى على متناقضات الزمان والمكان، وذلك من خلال التجرد من الذات والاستعداد لقبول الآخر، والشعور بالحضور الشخصى فى ذاته، كتدفق الحياة الواحدة فى الكائنات جميعًا، بتجلياتها المختلفة؛ وذلك هو تاريخ التصوف فى العالم.

إن الحلم الصوفى العالمى الذى نتطلع إليه، هو حلم الإنسانية المتنوعة المتسامحة المتضامنة، وعلى الإنسانية أن تعى مغزى هذا الحلم من أجل النجاة، فالوعى الحقيقى بالحلم هو الوسيلة إلى امتلاكه، وتلك دعوة لا يتم تحقيقها إلا بتجاوز العنصرية بأشكالها المختلفة، والفردية بأنانيتها العمياء، ومقاومة الانكفاء على الذات؛ فالخروج من الذات وملاقاة الآخر والشعور بالامتداد الروحى فيه، هو التجربة الأولى للتعالى، وسبيل ذلك عند المتصوفة هو الحب: «فمن لم يحب لم يعرف الله»، كما تقول رسالة يوحنا، وهى نفس التجربة التى

يقول فيها المتصوف المسلم: «إننا نتعلم فى كتاب الحب الإنسانى كيف نفسر الحب الإلهى».

وقد تبدو هذه الدعوة إلى عولمة روحية مسألة غير منطقية فى ظاهر العقل، ولكننى أذكر هنا بما كتبه الدكتور **يحيى الرخاوى** منبهًا إلى الخطأ الفادح الذى ترتكبه الإنسانية نتيجة لترجيحها «التفكير المعقلن» على جوانب وأشكال أخرى من التفكير، مما يؤثر بالسلب على مسار تطورها بالكامل.

إن هذا الترجيح لكل ما هو معقلن، يجعلنا نقوم بتنظيم حياتنا تبعًا لما يصل إلينا من معلومات نتعرف عليها اساسًا من خلال عمل هذا النشاط المرجح وهو «التفكير المعقلن» مع انه ليس إلا ضربًا واحدًا من الوان النشاط العقلى.

من أجل ذلك نستطيع اليوم أن نتجنب مثل هذا الخطأ الفادح بإعادة الاعتبار لأشكال أخرى من التفكير، بدون الحرمان من فضل «التفكير المعقلن» فى الوقت نفسه، لأن هذا التفكير المعقلن هو جزء من كل أوسع، وهو جزء لايقوم فى الواقع إلا بالكل الذى ينتمى إليه، فكيف يتنكر الجزء للكل الذى هو أصله؟!.

إن الدعوة إلى عولمة روحية تجمع متصوفة العالم، إنما نسعى إليها تصحيحًا لمسيرة وعى الإنسان بتاريخه الروحى، وهذه الدعوة تنطلق من تلك الجوانب الأخرى للتفكير التى قد تبدو غير معقلنة فى رأى بعض المفكرين، ولكنها دعوة إلى منطق القلب وفلسفة الروح من أجل حب مسئول يشمل الوجود، لأنه أصل له، ويدل على رغبة المحب فى إضفاء الخير على الاخرين، أملاً فى ازدهار الجميع - أى جميع الشعوب - وفى السلام مع الطبيعة التى جُعل الإنسان خليفة لله عليها.

وإذا كان من اهداف الإنسانية المعاصرة أن تسعى إلى تحقيق حلم السلام بين بنى الإنسان من جهة، وبين بنى الإنسان، والطبيعة من جهة اخرى ويعطى لتجربة الحب الصافى آفاقها العالمية.

إن مستقبل الحضارة الإنسانية يعتمد على إحياء قيم الوعى الصوفى بالوجود، الذى يعيد الدفء الروحى إلى قلوب الناس وعقولهم، ففى إطار هذا الوعى تنمو بذور الحب والسلام، وتتحقق سعادة الإنسان. وهذا معنى أن يعقد مؤتمر للتصوف فى بداية الألفية الثالثة فى جامعة عين شمس، تحت رعاية مركز يهتم بالمستقبليات(*).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(*) ألقيت هذه الكلمة فى افتتاح مؤتمر (التجربة الصوفية بين الفن والفلسفة)، الذى نظمته كلية الآداب - جامعة عين شمس فى التاسع والعاشر من أبريل الحالى.

العشاق الخمسة

بين بريق الرماد والمساء الأخير

-١-

فى الوقت نفسه الذى كنت أكتب فيه ديوانى النثرى «المساء الأخير»، وبعد قليل قصة «العشاق الخمسة»، مستوحيا فيها سنوات حياة جيلنا البكر بكلية آداب القاهرة (فؤاد الأول) فى نصف الأربعينيات الأول من هذا القرن (القرن العشرين) وما تفاعل فيها من عواطف وعواصف، كان هناك شاعر آخر يكتب - ودون اتفاق - ديوانا مشابها شكلا ومضمونا وفى ظروف مشابهة فى كلية آداب جامعة الإسكندرية (فاروق الأول وقتئذ) ومستوحيا قصة حياته العاطفية القصيرة، كما أبدع مع زملائه وأصدقائه الشباب المتفجرين بالحيوية والدهشة والطموحات، والمزدحمة حياتهم أيضا بالخيبات قصة مقاربة لقصة «العشاق الخمسة»، وإن لم يكتبها الشاعر نفسه لأنه آثر أن يترك دنيانا بإرادته - إن كان الانتحار عملا إراديا - إنما كتبها بعد أكثر من نصف قرن، صديقه - وأحد أفراد الشلّة - **إدوار الخراط** وذلك فى مقدمة الديوان الذى جمع فيه بالتعاون مع الدكتور **مصطفى بدوى** الأستاذ المتقاعد (الآن) بجامعة اكسفورد صديقهما، وأطلقا عليه عنوان «بريق الرماد».

أما هذا الشاعر فهو محمد منير رمزى الطالب بقسم اللغة الإنجليزية وقتئذ والمولود عام ١٩٢٥. أما زملاء الشلة فهم: **محمد مصطفى بدوى، وسامى على** (البروفوسير سامى على الذى رأس معهد الدراسات النفسجسمية فى السربون سنوات طويلة، فضلا عن أنه رسام ومترجم الأشعار الصوفية للعرب)، و**محمد عبدالمتعال قدّال** (المرحوم د. محمد عبدالمتعال

قدّال درس فى جامعة جلاسجو باسكتلنده بعد حصوله على ليسانس اللغة الإنجليزية من جامعة الإسكندرية وقام بتدريس اللغة الإنجليزية فى جامعات الإسكندرية والخرطوم والرياض واليمن)، ثم هناك حسن الذى لا يعرف عنه إدوار الخراط إلا أنه كان جغرافيا رُقى إلى منصب مهم بالتربية والتعليم وأعير للخارج، فضلا عن خامسهم إدوار.

بقيت معبودتهم سمية التى آثر إدوار الخراط ان يحجب اسمها الحقيقى، فهى كما يقول ابنة الدكتور أبوشادى الذى كان شخصية نقرأ عنها ونعرفها من الشعر والنخالة.. مؤلف «الآلهة» و «إيمانى»، ومؤسس جماعة «ضد ديونيزيوس»، وصاحب مجلتها وراعى حركة التجديد فى الشعر. (منير رمزى، بريق الرماد، تقديم إدوار الخراط ومحمد مصطفى بدوى، شرقيات للجميع ٢٩، ١٩٩٧، ص ٣١) وهى اليوم تعيش فى الولايات المتحدة الأمريكية، لم تتزوج، وقد جاوزت السبعين من عمرها كما تجاوزنا جميعا نحن الذين مازلنا احياء من هذا الجيل» (المرجع السابق) ص ٢٨) فإذا ترجمنا ضد ديونيزيوس بأبولو ورددنا الآلهة وإيمانى إلى «عقيدة الأعرجية» و «لماذا أنا مؤمن، شفّت الشخصية التى تتوارى خلف سميّة.

ويحكى إدوار الخراط تحت عنوان «شهادة فى يوميات» قصة هذه المجموعة من الشباب المتوهج بالمواهب والجنس وتفجر تلك الينابيع فى تلك الفترة من حياتهم والذى كان وجود هذه الطالبة بينهم فى أول الأمر نوعا من الحدث الخارق، وظاهرة لا تُصدّق، «كانت سمية اسبور، وكانت تعرف الأولاد زملاءها فى الفصل واحداً واحداً، (المرجع السابق، ص ٣٢). كانت أول فتاة عرفوها، كلهم عشاق مساكين يمشون معها فى الشارع جماعة تثرثر وتتناقش، بأسلوب مهذب، عن الأدب وعن الشعراء، وتقفز فى حديثهم تلك الكلمات الإنجليزية التى عرفوها حديثا وذاكروها بالأمس عن الدراما والشعر والنغم والقافيةوالوزن والأسلوب..» (المرجع السابق ص ٣٢).

غير أن سمية - فيما يبدو - أولت حسن رعاية خاصة وصلت إلى حد أنهما كان يذهبان إلى السينما معا وحدهما، لكن حسن «كان يضع فوق فوران جسمه السرّى الخجل من ذاته قناع تلك الرومانسية العذبة التى كان يخاف أن يسميها الحب. وكانا «يحرصان كل الحرص على الا يتلامسا مطلقا.. يجلسان فى السينما جنبا إلى جنب مهذبيْن عاقلين «كانت هى أيضا ملء ذهنها رومانتكية الكتب» (المرجع السابق ص ٣٥).

ويستطرد إدوار الخراط فى تحليله وتعليقه «هكذا إذن مضت تلك العلاقة، تقليدية، وتقريبا نموذجية، فى تلك الفترة: علاقة شبه ذهنية، مبنية على اضطرابات المراهقة، إلى أن ظهر صبحى (المسيحى وهى المسلمة «فالواقع أن البنت فى تلك الأيام كانت تتعلق بصبحى وتتشبث به جدا، وكانت قد ابتدأت تبدو أنيقة وسعيدة.. وكان الصيف كله قد مضى فى نشوة غرام بينهما..» (المرجع السابق ص ٣٧).

وفجأة انقلب كل شيء مرة ثانية رأسا على عقب: أحبها منير «منير هادئ، متدفق الروح.. محنى الرأس

قليلا، يسير إلى جانبها، ليس فى هذا العالم» (ص ٤٢). وعندما زاره إدوار فى بيته قبل أسبوعين من انتحاره وسمعه يلقى عليه أشعاره - على غير عادته - وتوجّس منها الكارثة القادمة قال «لم أكن قد تصورت الحب حتى اللحظة إلا شيئا واحداً من بين أشياء أخرى فى غمار الحياة. بضعا من حياة. هائل وعميق. لكنه لا يصل إلى أن يكتسح كل الحياة، ويحيلها نغمة ذابلة من نغمة» (ص ٤٦). كان منير طالبا فى ليسانس الآداب حين انتحر فى ٢٥ مايو ١٩٤٥ قبل تخرجه بأسابيع قليلة. أما سمية فقد هاجرت فى السنة التالية إلى أمريكا مع أبيها المصرى وأمها الإنجليزية.

وقد حرص الصديقان الدكتور مصطفى بدوى وإدوار الخراط على جمع أشعار محمد منير رمزى وتوثيقها ونشرها بعد أكثر من نصف قرن من كتابتها احتفالا بصداقة فى فترة حيوية من العمر، بل إحياء لفترة حيوية فى تاريخنا الأدبى، ثم للقيمة الأساسية فى شعره.. بما فيها من سرف رومانتيكى أحيانا تحمل فى داخلها عناصر مقدم سيريالية مصرية. ونجح الصديقان فى نشر أشعار صديقهما التى تنتمى إلى يُسمى بالشعر المنثور تارة وقصيدة النثر تارة أخرى، وما أصرّ أنا على تسميته «النثر الغنائى»، وذلك فى ديوان عنوانه «بريق الرماد»، وهى مجموعة مقطوعات تتميز بما يتميز به هذا اللون من النثر الغنائى «موسيقية من حيث المستوى الإيقاعى البحت، على المستوى الصوتى.. فضلا عن موسيقية من حيث مستوى الرؤى والتأملات والدلالات فى تباينها وتوافقها وتقابلها وتراسلها». (ص ٢٦).

لكن هذه المجموعة تتميز بخصوصية أبرزها - كما لاحظ إدوار الخراط - هو لون السواد الذى يتردد باستمرار فى مقطوعاتها، مما يمكن اعتباره تمهيداً لما انتهى إليه مبدعها من مأساة.

- ٢ -

فى الوقت نفسه، فى النصف الأول من الأربعينيات، كان هناك فى كلية آداب القاهرة أو جامعة فؤاد الأول مناخ مشابه فى الإطار العام وإن اختلف فى بعض التفاصيل بحكم الضرورة. وقد قدّمْتُ هذا المناخ - إن كان تحت قناع الفن - فى قصتى «العشاق الخمسة» حيث نجد بطلتها سلوى (تبدأ أيضا بحرف السين الذى أخفى وراءه إدوار الخراط اسم طالبة الآداب السكندرية)، ثم كَتَّلتُ مجموعة الشباب فى خمس مواهب شابة: رسام وعازف وشاعر ومُمَثِّل ومتفلسف، واستطردت القصة تصفهم «وأصبح مجالهم الخاص لا يسمح لإنسان أن يتنفس بينهم بلا موهبة ولو كانت مدّعاة». كمل أشارت القصة إلى تلك العلاقة الرقيقة الدقيقة بين أفراد المجموعة لمعشوقتهم «ورغم أن كلا منهم أيقن أنها تحبه دون الباقين، إلا أنه لا يحب أن يُسد على الآخرين متعتهم ولا على نفسه هذه الرفقة التى يجد فيها السعادة والرضا، فيقنع أن يحبها وأن تحبه دون حاجة إلى هذه الرعاية الخاصة التى قد تُلفت الأنظار وتفسد الأمور، وقد سارعَتْ وساعَدَتْ هذه العلاقة على اكتشاف ذواتهم وتفجير مواهبهم.

أما هذه المجموعة من الطلبة والطالبات فلم يكونوا فى سنة دراسية واحدة ولا تخصص دراسى واحد، وكلهم لا

يعرفون كلهم، بل إن بعضهم كان يأتى من كلية الحقوق المجاورة ليشارك فى حلقات تذوق الموسيقى الكلاسيكية التى كان يعقدها الدكتور **لويس عوض** فى إحدى قاعات قسم اللغة الإنجليزية. ومن الملاحظ أن عددًا لا بأس به من أفراد هذا الجيل - طالبات وطلبة - كان لهم إسهامهم المعروف فى الحياة المصرية العامة فيما بعد أذكر من الطالبات (مع حفظ الألقاب التى أضيفت فيما بعد): الشاعرة **ملك عبدالعزيز**. **صفية المهندس** التى أصبحت رئيس الإذاعة المصرية، ثم أستاذات الجامعة بقسم اللغة الإنجليزية: **فاطمة موسى** و**انجيل بطرس** و**لطيفة الزيات**. ومن الطلبة **عبدالقادر القط** الذى وإن تخرج عام ١٩٣٨ من قسم اللغة العربية إلا أن عمله فى مكتبة الجامعة القريبة من الكلية وصِلَته الحميمة بالجيل الذى يليه أتاحت له التفاعل معه.. كذلك كان الشأن من الدفعات السابقة مثل **توفيق حنا** و**مرسى سعد الدين**. وإذا كان مرسى سعد الدين قد عبَّر عن عواطفه فى قالب الشعر الإنجليزى المعروف بالسونيت Sonnet ، فإن عبدالقادر القط قد فجَّر فيه هذا المناخ مواهبه الشاعرية المبكرة فمضى ينشدنا:

حياتى كلها شفق ... قصير العمر مجروح
مضىَ ما ضمهُ أفق ... ولا طربت لـه روح

وعندما غاب الحبيب ذات يوم بعد توقع حضوره عاتبه بقصيدة رقيقة مطلعها :

أيها الغائب لا عتب عليك ... الشباب النضر ريَّان لديك
وأمانيك جميعا فى يديك ... كيف تدرى أن فى الدنيا عناه؟

ثم كان هناك أيضا **محمود أمين العالم**، و**عباس أحمد**، و**مصطفى سويف**، و**أمين عز الدين**، و**أنيس منصور**، و**بدر الدين الديب**، و**فؤاد زكريا**...

وبينما كانت بعض العلاقات كما عرض لها هذا الحوار الذي ورد في قصة «العشاق الخمسة»:

- لكنه لم يبح لها بشيء في غير شعره
- مثلما لم تبح له بشئ حتى فى شعرها.

فإن علاقات أخرى تُوِّجَت بالزواج مثل مصطفى سويف وفاطمة موسى، وبدر الديب وصفية ربيع. وفيما بينهما علاقات تدرجت من زمالة لم يتجاوزها أصحابها، إلى علاقات استطاعت أن تفلت إلى حين من الحصار، ثم تراجعت إلى قواعدها بغير نظام.

بينما فشلت علاقات أخرى يمكن روايتها اليوم من باب الطرائف - وربما الغرائب - وإن كانت وقتئذ فى باب المآسى. من ذلك ما يرويه الدكتور عبدالقادر القط عن زميل مسيحى فى قسم التاريخ هام بطالبة مسيحية فى قسم اللغة الإنجليزية - أصبحت فيما بعد شخصية تربويةً مرموقة - لا تدرى شيئا عن مشاعره. فلجأ إلى صديقه عبدالقادر القط طالب قسم اللغة العربية ليكتب باسمه رسالة لها يبثها فيها لواعج قلبه وبادر عبدالقادر القط بدافع الصداقة والشهامة وكتب بخط يده - وعلى لسان صديقه - رسالة حب رومانسية، وكيف أنه حين يدخل الكنيسة تختلط عليه صورة العذراء بصورتها، وأنه يسأل الله أن يجمعها طاهرَيْن أمامه. وختم رسالته بذكر

الحرفيْن الأوليْن من اسمه، ثم عنوانه على شباك بريد الجيزة (ولم تكن صناديق البريد وأرقامها قد استُخدمت بعد). وما أن تسلمت الطالبة الخطاب حتى فتحته - وهى لا تدرى شيئا عن محتواه ولا تتوقعه - وقرأته، بينما وقعت عين زميلاتها عليه. وكان رد الفعل التلقائى - ودفاعا عن سمعتها - أن قصدت عميد الكلية تطلعه على الرسالة. فأرسل العميد إلى مدير مكتب البريد يطلب منه أن يعرف اسم صاحب الحرفين حين يأتى مستفسرًا عن رسائل له. وفعلا ما أن عاد العاشق الرومانسى بعد أسبوع يسأل عن رسائل له حتى أجابه مدير مكتب البريد بالإيجاب وطلب منه قبل أن يسلمه الرسالة أن يعرف اسمه بالكامل، فذكره له وهو يكاد يطير فرحا. غير أن ذلك لم يدم إلا دقيقة واحدة حين فاجأه مدير المكتب بألا رسائل له. وفى التحقيق أنكر الطالب أنه كتب أية رسائل، وأنها مكيدة مدبرة له، مطمئنا إلى أن الخط بيد صديقه عبدالقادر. وعرضوا الأمر على خبير خطوط. ويروى عبدالقادر القط أنه رغم الأ علاقة على الإطلاق بين خطه وخط صديقه المتهم بحيث يسهل على أى إنسان أن يفرّق بينهما، إلا أن خبير الخطوط أفتى بأنه خط هذا الزميل سيئ الحظ، مما أدى إلى فصله عاما من الكلية. ولم تكن هذه هى نهاية القصة، فقد ثار ضمير الطالب عبدالقادر القط الذى يعرف الحقيقة، فذهب إلى وكيل الكلية معترفا بأن الخط خطه، فقدّر الوكيل شجاعته وعاقبه عقابًا صوريًا بفصله من الكلية أسبوعا. أما صديقه الجانى المجنى عليه فلم يَعُدْ إلى الكلية أبدا لأنه كان قد أصبح موظفا.

-٣-

أما العلاقة التى وأدت المساء الأخير فكانت علاقة **يوسف الشارونى بلطيفة الزيات التى استمرت** عامين من يناير ١٩٤٣ حتى يناير ١٩٤٥، والتى أشارت إليها لطيفة الزيات فى أحد أعداد مجلة «أدب ونقد» فى مقال نشرته بمناسبة وفاة لويس عوض حيث قالت إن يوسف الشارونى كان بطلى لفترة، تقصد هذين العامين. وقد أعطتنى بذلك الإشارة الخضراء للحديث عن هذه العلاقة التى اتفقنا - ودون أن نتفق - على عدم الإشارة إليها فى كتاباتنا. فقد كانت علاقة معقدة، ربما لأنها كانت تشبه فى وجه من وجوهها علاقة صبحى بسميّة. كذلك فإن أحد وجوهها المعقدة ما عبّرْتُ عنه فى قصيدة ألّفتُها وقتئذ بعنوان «الإله الحزين» (وكلمة إله هنا معناها بطل على نحو ما ذكرت لطيفة) منها هذه الأبيات :

جعلتِ منى إلها ... ومَنْ إلهى يكون
سواكِ حيث أحن ... ولا يلَبِّى الحنين

إنى الإله الحزينُ

حُسدتِ يوم عُبدتُ ... وما دروا ما أعانى
أريد رشفة عطف ... أو قد يجف حنانى

كما تجف الأمانى

شبابكِ الحلو جاء ... يغريه فىَّ الشبابُ
وغاب أن شبابى ... يغريه فيكِ الشبابُ

أوَدُّ حبًا يُجابُ

لقد ولَّد إعجاب الشابة الحسناء وحيويتها عاطفة فى قلب بطلها، فهبط من مرتبة البطولة أملا فى أن تبادله مشاعره، لكنها اكتشفت أن له قلبا كبقية البشر لتنتهى علاقة قامت على وهم. وقد عبَّرْتُ عن هذا الموقف فى أكثر من فقرة من فقرات اللحن الجنائزى بالمساء الأخير:

«حين يتحول المبدع إلى عاشق، فمعنى هذا أنه منح مخلوقه وجودًا مستقلا من أجل أن يعشقه. لكن المخلوق - الذى ما عاد جزءًا من ذات الخالق - لا يبادل مبدعه الحب كما قد يتبادر إلى الذهن. بل يرى فى الثورة عليه أوضح طريقه لإعلان وجوده الذى كان يفنى فيه. وما أهون مصير كل مبدع يتحول إلى عاشق».

«تلك هى التضحية التى يجب أن يقدمها كل مبدع ثمنا لإبداعه. أن يحب بغير أن يشترط حبا مقابلا. وهذا هو الفرق بين حب الخالق وحب المخلوق للمخلوق، بين حب الأم وحب الإنسان لأخيه الإنسان».

(المساء الأخير، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ٩٤).

وهكذا التقى كل صباح بجارى فى السكن وزميلى فى الدراسة بدر الديب، ونذهب سيرًا على الأقدام من مصر القديمة إلى كلية الآداب بالجيزة وأنا أسمعه مقطوعة جديدة من مقطوعات المساء الأخير. وكانت ميزة بدر أنه مستمع جيد ومتجاوب جيد، صُحْبته تُضيف دائما إلى وجودك عاطفيا وثقافيا وإبداعيا.

وكان طبيعيا أن تختلف نغمة «المساء الأخير» عن نغمة «بريق الرماد»، فقد توارى منه اللون الأسود تماما، وكان - على العكس - الهدف من إبداعه هو تجاوز المأساة، أو كما ذكر د. **عادل سلامة** فى دراسة له عن المساء الأخير «إعلان الرفض». كما كتب د. **لويس عوض** تعليقا على إحدى مقطوعاته أن العاشق المرفوض حين ترفضه سيدة القصر المنيع فهو ينتقم منها بمزيد من العشق. والمقطوعة التالية نموذج لإعلان هذا الرفض أو تجاوزه :

«عندما أقبل الهزيع الرابع كنت قد أتممت صورتها، متألقة كآمالها، مشتعلة كحنينها ورقيقة كحنانها. وبغير ما انتظار للفجر ذهبت فى لهفة أهد، نحو دارها، وفى برودة السحر أيقظتها وأنا أطرق بابها، فقامت وفتحت لى قليلا، تتطلع إلى هذا الغريب الذى سيزاحمها وحدتها.

ومن فرجة الباب رأيتها متلفعة ثوبها الليلى، فقدمت إليها اللوحة فى فرح وأنا أهمس: تلك صورتك يا سيدتى. فاختلجت شفتاها بابتسامة حزينة وهى تأخذها. وتطلعتْ فى انتظار وقلق وأنا أراها تتأملها فى دهشة، بينما كان عطرها المختلط ببرودة السَّحَر يغمرنى، مع أنها ما عرفتنى.

ومن فرجة الباب أعطتنى ما أعطيت، وعيناها المغرورقتان تهمسان: لقد أخطأتَ المكان، ليست صورتى يا سيدى ! فرجعت أتعثر فى خجل وأنا أسمع تنهدات خلف بابها المردود. ورحت أشرد فى الطرقات أتأمل فى حيرة صورتها على ضوء السَّحَر واثقا أنى لم أخطئ المكان.

حتى إذا ما انبثق الفجر رأيتنى أتأمل صورتى!»

وبعد نصف قرن من الفراق أهدتنى الدكتورة لطيفة الزيات كتابيْها من صور المرأة فى القصص والروايات

العربية، وآخر مجموعة قصصية «الشيخوخة» بعد أن كتبت على كل منهما هذا الإهداء «الصديق يوسف الشيرونى مع عمق مودتى وتقديرى». ولا أعرف إذا كان الفراق القديم أم الشيخوخة التى استجّدت هو الذى أحنى الألف فى تسمى فجعلها ياء.

.٤.

ومما يثير الدهشة - ولعله كان أمرًا منطقيا - أن يجمع «المساء الأخير» و «بريق الرماد» ليس قالبهما الإبداعى فقط، لكن تأرجحهما بين الرومانسية والسيريالية. فالقسم السادس من المساء الأخير كله نصوص قريبة من السيريالية. وكنت قد نشرت المساء الأخير تباعا فى مجلة الآداب البيروتية ما بين عامى ٤٦ و ٤٩. وكان مما نشرته عام ١٩٤٩ المقطوعة التالية:

عندما يستحيل الحلم إلى جنون.

ينتصب تمثال أسود داخل الروح، وتبرز فجأة شطآن بللورية تطوف بها جماجم الأحياء، وتمتد تحتها فى انحدار عنيف بحار متسعة من الجليد.

* * *

وتستيقظ العطور والضحكات.

وتتفتح الكهوف الخرافية بعدما تكون الكنوز قد ضاعت، فتزدحم الغابات بنهود من نحاس، وتتصلب الشفاة وهى تبتسم، وتُسمع أصوات القبل آتية خلال النعاس.

* * *

ويقف ظل أمام ظل.

وتغادر الفلول الميدان، ويُسمع فى السراديب السحرية قرع الطبول وتبدأ المعركة بين الأشلاء من أجل الحصول على ذراع أو ساق.

* * *

ويحترق الهمس فى الهدير.

وتتداح دوائر فى المياه، من مكان غير معروف، قاصدة فى سفرها المرتعش المعتوه، التقاء اللانهاية بالعدم.

وقد علق الأستاذ **أنور المعداوى** على هذه المقطوعة فى مجلة الرسالة بتاريخ ٢٨ مارس ١٩٤٩ تحت عنوان «اقرأ معى هذه الكلمات» جاء فيه: هل تستطيع أن تفهم هذه الكلمات؟ إنها لأديب مصرى اسمه يوسف الشارونى، دأب على أن يتحف بمثلها فى كل شهر زميلتنا مجلة الأديب اللبنانية.. وأنا والله لا أدرى عن أى شىء يتحدث الأستاذ الشارونى، ولا أدرى كيف اتسعت صفحات الزميلة اللبنانية لهذه البضاعة التى تُصدَّر إليها من مصر بعد أن أقفلت فى وجهها جميع أسواق الأدب فى عاصمة المعز.. قد يقول قائل إنها «سيمبوليزم» وقد يقول آخر إنها «سيرياليزم». اما أنا فأحيى الأستاذ العقاد وأقول معه: إنها «تهجيص».

وفى مقدمته التى كتبها إدوار الخراط لبريق الرماد يشير إلى اللقطات السيريالية فى ديوان منير رمزى حيث يقول إنه على الرغم مما قد يبدو فى لغته من سَرَف رومانتيكى أحيانا، لكنها رومانتيكية توشك أن تنتقض نفسها على نفسها، بما تحمله فى داخلها من عناصر تتجاوز الرومانتيكى وتؤذن فى وقت مبكر جدا بمقدم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سيريالية مصرية. ثم يورد نماذج من هذه الصور والأخيلة (منير رمزى، بريق الرماد، تقديم ادوار الخراط ومصطفى بدوى، سلسلة كتاب شرقيات للجميع (٣٩)، ١٩٩٧، صفحات ٢٢ ـ ٢٣). وقد سبق أن أشرت إلى محمد منير رمزى فى كتابى «اللا معقول والاتجاهات التجريبية فى أدبنا المعاصر» الذى نشرته على حلقات فى مجلة «المجلة» ما بين عامى ١٩٦٤، ١٩٦٥، وأوردت سطورًا من نصه «بقايا شموع» كنموذج لهذه الكتابات السريالية، جاء ختامها على النحو التالى ..

«الانتحار : أن تقلب آخر ملعقة تقيس بها الليالى المنكوبة بعد أن تُتْخِم نفسك بحب يائس فى حلم لا إله فيه. إسكات آخر نبرة من صوت مكسور : لقد عرفتهم جميعا، عرفتهم جميعا».

ومن الواضح أن هذه السطور تشير إلى الشاعر الانجليزى **ت . س. إليوت** لاسيما قصيدته «أغنية العاشق الفريد بروفروك» ويبدو أنه حين كتبها كان يفكر فيما ينوى أن يفعله وشيكا بنفسه. فبعد أيام من كتابتها وضع حدًا لحياته، وبذلك أقدم على ما لم يُقدم عليه الآخرون حين اكتفوا بالتعبير عن أزمتهم وأزمة عصرهم.

ومن الغريب أن إدوار الخراط ـ وهو الذى أمدّنى بنفسه بأشعار منير رمزى حين كنت أجمع مادة كتاب «اللامعقول والاتجاهات التجريبية فى أدبنا المعاصر» لم يذكر فى مقدمته لبريق الرماد أننى كنتُ أول من أشار إلى صديقه الشاعر منذ خمسة وثلاثين عاما، كما كنت أول من أشار إلى مساهمة إدوار الخراط فى هذا الاتجاه، فلما عاقبته أهدانى نسخة «إلى العزيز المبدع يوسف الشارونى أول من أشار إلى شاعرنا الجميل منير رمزى». كما أنه فى مقدمته لكتابه «ما وراء الواقع» الصادر فى سلسلة كتابات نقدية رقم ٦٨ عن الهيئة العامة لقصور الثقافة كتب نصلا أو فقرة عن «سريالية مصرية فى الأدب» فلا يذكر بعد الفترة التى كتب فيها السريالية فى الأربعينيات أمثال جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل ومنير رمزى حتى أحمد مرسى فى مطلع الخمسينيات (وهو ما يبد أن أنور المعداوى كان يجهله حين ذكر أن هذه البضاعة ـ يقصد السريالية ـ قد أُقفلت فى وجهها جميع أسواق الأدب فى عاصمة المعز).

لا يذكر إدوار الخراط بعد هؤلاء سوى نفسه وبدر الديب وبنسى «المساء الأخير» تماما ـ مع شديد شبهه «ببريق الرماد» ـ بل إنه لا يشير إلى كتاب «اللامعقول» فضلا عن بعض قصص العشاق الخمسة مثل قصة «هذيان». وينص على أن الاهتمام بالسريالية «تاريخا وتأصيلا من ناحية، واستلهاما وإبداعا من ناحية أخرى، أو ترجمة وناحية ثالثة فى السنوات الأخيرة على أيدى كتّاب مثل سمير غريب وبشير السباعى». (ما وراء الواقع، ص ٥٩).

وهكذا نجد كيف تشابهت تجربتا جيل واحد فى الجامعتين الوحيدتين اللتين كانتا فى مصر وقتئذ : فى المناخ والمقدمات والتجارب والإبداعات، وإن اختلفتا ـ بالضرورة ـ فى بعض التفاصيل وربما النهايات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غنائية شجية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل صباح أغتدى لموعدى
أعود قابضا على الرياح
ولا تعودين مع الصباح
فيغرب الشروق
ويشحب الطريق
لأنك السرّ الذى
يفجّر الشعاع.. يطلق الجناح

تبحث عنك الشمس والظلال
بين الرواح والغُدوّ

فى قلبىَ الشجىّ
لأنك الظل الندىّ
يطرق غصن الياسمين
يبحث عن عبيرك القديم

لا النيل يروى ظمئى ولا القمر
يضىء روحى . . تأفل النجوم
ويوأد الصدى
طيفك فى عينىَّ يوقظ السهاد
ويوقد الرماد
يكاد من تمرد الحنين
يورثنى الجنون

لو أن قطرة ترقرقت
من نبع أشواقى الحرار
لانهمرت أمطار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لو أن دمعة تدفقت من مهجتى
لزُلزلت مدائن وانشطرت بحار
لو أن من قلبى تشظَّت ذرةٌ
وأُلقيت لذابت الجبال

أهتف: يا حمامتى
نأى بك المطار
وآهٍ لو دنا المزار
ليورق الغصن الحزين
يضوع عطر الياسمين
على نوافذى
ويهتدى لعشه القلب الشريد
وتولد الأشجار والأطيار

حين تعودين مع الصباح تبرأ الجراح
ويرجِّع الصدى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأنك السّر الذى يفجر الشعاع

ويطلق الجناح

فتلتقى البحار

وتصدح الأنهار

لأنك الصباح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شريف حتاتة

النوافذ المفتوحة

تجربتى فى كتابة السيرة الذاتية

أقترب الآن من خمس وسبعين سنة. لكنى لم أبدأ الكتابة الأدبية إلا منذ ثلاثين سنة، عندما تجاوز عمرى الثالثة والأربعين. قبل ذلك كنت منهمكا فى النضال السياسى، منضما إلى حركة يسارية كان اسمها «الحركة الديمقراطية للتحرر لوطنى».

حتى تلك السن رغم حبى للأدب، وقراءاتى المستمرة فيه، لم أكتب أدبا. أول رواية كتبتها كانت بعد زواجى من الكاتبة الروائية، والمناضلة من أجل حقوق المرأة، **نوال السعداوى**.أصرت أننى فنان أستطيع أن اكتب ادبا وشجعتنى حتى دخلت أول تجربة فى هذا المجال.

كانت هذه الرواية من وحى السنين التى قضيتها متنقلا بين سجون الوطن، من وحى سجن «قرة ميدان» (سجن مصر)، والسجن الحربى، وليمان طرة، والواحات، والمحاريق فى جنوب الصحراء الغربية. تحكى عن جيل من اليساريين وحياتهم وكيف واجهوا تجربة السجن واجتازوها، وكيف انهار بعضهم ولماذا؟

كتب الكثيرون عن تجربة السجن فى مصر، والبلاد العربية ولكنى اعتقد أن هذه الرواية كانت مختلفة عن كل ما كتب فأنا لم أكن معنيا بالأحداث الخارجية، وتطوراتها إلا فى علاقتها بما كنت أسعى إليه أساسا، وهو التنقيب فى أعماق الإنسان السجين، السياسى، وفى الدوافع الظاهرة، والخفية التى تحرك تصرفاته. فى صدق أو زيف ذلك الشىء الذى نسميه البطولة بين الذين يرتبطون بقضايا عامة. ماهو أثر الطفولة والشباب، ومراحل الحياة الأولى فى تشكيل الشخصيات التى لعبت دورا فى الرواية؟ ما علاقة الخاص بالعام فى فكرهم، وتكوينهم، وفى تصرفاتهم خارج وداخل السجن، فى

مواجهة أزمات المعركة، ومنحنياتها وفي تحدى القهر الذى يمارس ضدهم؟ وما خصائص كبار وصغار رجال السلطة المشاركين فى أجهزة التتبع، والقمع المختلفة، من بوليس، وحراس، أو وكلاء نيابة، أو حتى قضاة؟

ربما سبب اهتمامى بهذه الجوانب هو مزاجى العام الانطوائى فأنا قليل الكلام أحيا فى تأملاتى الداخلية، فى ملاحظة ما يدور من حولى، وفى التفكير فيه، وفى أشخاصه. الجزء الأصغر من نفسى يشارك فى الأحداث اليومية، والمعارك بينما الجزء الأكبر يحيا على الهامش، ويتأمل. إنها الطفولة، وسنين القهر، وزيف المجتمع الذى نعيشه دفعتنى كلها إلى نوع من الابتعاد. أفتقد الشطارة الاجتماعية اللازمة لخلق العلاقات فى الأوساط المثقفة التى هى إفراز للأوضاع فى بلادنا. وهذا يساعد على عملية التهميش التى أتعرض لها مع غيرى فى مجتمع ينبنى فيه النجاح إلى حد كبير على العلاقات بمن يملكون السلطة أو المال، أو يسيطرون على أجهزة السياسة، والثقافة، والإعلام.

أشعر بالاغتراب فى كل مكان، وفى كل البلاد، بما فيها الوطن. أضيق بهذا الإحساس أحيانًا، لكنى أقول لنفسى ألا سبيل إلى أن أصبح شخصا آخر. إن القدر من الفن، ومن الصدق الذى أمارسه فى حياتى، وفى كتاباتى، ربما يرتبط بهذا الاغتراب لأنه يعبر عن تمردى ضد الأوضاع وهناك علاقة وثيقة بين الفن والتمرد، بين الفن والغضب فى بلاد يهان فيها المواطن، والإنسان، يهان فيها كل من لا يحتل موقعا، أو يملك سلطة، أو يستحوذ على مال .

سميت هذه الرواية «العين ذات الجفن المعدنى «نسبة إلى «البصاصة» المفتوحة فى باب الزنزانة، والتى تسمح للحراس، أو المباحث بمراقبة السجين أو «النزيل» كما سمى بعد سنة ١٩٥٥ مع التحديث فى المؤسسات القائمة على تنفيذ العقاب.

استقبلت هذه الرواية استقبالا حسنا من بعض النقاد. ولم يرض عنها آخرون ومنهم ناقدة يسارية وصفتها بأنها رواية «ركيكة» من حيث البناء، واللغة، وتنم عن غياب الموهبة عند المؤلف. لكن الأهم من ذلك هو شيء آخر يتعلق بموضوعنا كتب ناقد آخر من اليسار، أصبح روائيا معروفا متعدد الاختصاصات مقالا طويلا وصف فيه هذا العمل بأنه «سيرة ذاتية» أكثر منه رواية، باعتبار أن «السيرة الذاتية» صنف من الكتابة لا يرتقى إلى المرتبة الرفيعة للرواية ويستحق لذلك أن يعامل بقدر من الاحتقار. وهذا طبيعى فى مجتمع عربى تعامل فيه الذات بازدراء، ويعتبر الحديث عنها عيبًا، أو غير لائق، رغم أن المثقفين الثوريين مشغولون بذواتهم ايما انشغال، منكرون لها فقط فى الخطب، والمقالات.

وعندما أعود إلى الخمس روايات التى كتبتها حتى الآن أجد أنها تتضمن دون استثناء جوانب هامة من حياتى، وأعتقد أن هذا ينطبق إلى درجات متفاوتة على كل الروايات. فالكتابة إلى حد كبير انعكاس لحياة الكاتب وفى السنين الأخيرة زاد الطابع «الذاتى» فى الكتابات العالمية، وإلى درجة أقل بكثير فى الكتابات العربية كما أن الذاتية ظاهرة ملحوظة فى الكتابة النسائية. ولهذا السبب يعاملها الكثيرون من النقاد العرب، وهم عادة رجال باحتقار يصفونها بأنها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إرهاصات أدبية ، أو بدايات ساذجة، أو محاولات روائية ليست فيها أركان الرواية الناضجة هذا إذا لم يجد الناقد فى الكاتبة صفات أخرى تغير من أحكامه مثل أن تكون شابة متموجة القوام، أو أن يفوح من ملابسها عطر البترول. وكثيرا ما يكون على رأس الأسباب التى يذكرها هؤلاء النقاد لعدم احتفائهم بهذه الأعمال هذا الطابع الذاتى» فهم ينسون أن «الذاتية» يمكن أن تكون إطلالا على عوالم عجزوا عن رؤيتها حتى الآن، أو تمردا ضد القهر الواقع على جنس الإناث، أو ضد الصمت المفروض على النساء وحرمانهن من التعبير عن جوانب من حياتهن ظلت محاطة بالظلام، عن أفكار، وأحاسيس نابعة من تجربتهن المختلفة عن تجربة الرجال.

الفاصل الحاد بين الرواية «والسيرة الذاتية» مسألة قد تهم النقاد المولعين بالتصنيف، وهى من بين الحفر المهنية التى يقعون فيها، لكنه فى رأيى قضية ثانوية. المهم عندى هو أن تكون «السيرة الذاتية» مكتوبة بفن وبلغة فيها إبداع، فيها قدرة على الخيال، وعلى الربط بين مختلف نواحى الحياة. أن تكون فيها تلك الشحنة التى تحرك عقل القارئ، ووجدانه، وتجعله يتساءل عن أشياء لم يتساءل عنها من قبل، ويرى أشياء لم يكن يراها من قبل. تجعله يتأمل ما نحن فيه، ويفكر فيما يجب تغييره، والوصول إليه. تجعله يضطرب ويخرج من حالة السبات الذى سقطنا فيه.

هذا النوع من «السيرة الذاتية» يدخل فى باب الأدب. فهو رواية حياة، والحياة أكثر ثراء من أى خيال، ولذلك تعجز اللغة فى التعبير عنها وفى «السيرة الذاتية» الجيدة شأنها شأن الرواية تنمحى الفواصل بين الحياة العامة، والخاصة ليصبح الفن الروائى والصدق الفنى هما ركيزتا العمل. ليصبح التاريخ، والسياسة، والاقتصاد، والثقافة، والفلسفة، والفكر خيوطا تمتزج فى نسيج واحد. وهذا يحدث فى «السيرة الذاتية، أو فى الرواية على حد سواء لأن كلتيهما تعبران عن كلية الحياة.

هناك بالطبع «سيرة ذاتية» لا تمت إلى الكتابة الأدبية بصلة، أوصلتها بها ضئيلة. إنها مذكرات سياسية، أوسرد لأحداث، أو وقائع تاريخية للدفاع عن شخص، أو تيار، أو حكم، أو حزب، أو هى حكايات يرويها النجوم، أو المشاهير، أو هى خواطر، أو مجرد «أصداء» سيرة ذاتية لأحد الكتاب.

فى العقود الأخيرة حفرت السيرة الذاتية لنفسها طريقا متميزا فى الأدب، وفى الكتابة عموما ففى عصر ما بعد الحداثة أدى التطور العلمى والتكنولوجى فى مجال الاتصال والمعلومات إلى تطور اقتصادى سياسى وثقافى أطلق عليه اصطلاح العولمة. والعولمة عملية توحيد، وتركيز فى الاقتصاد، فى وسائل، وأنماط الانتاج، والتجارة، والخدمات، أى فى النشاط الاقتصادى بشكل عام فالسلع نفسها تباع فى نيويورك، والقاهرة، وبومباى، وجاكرتا، وتايوان بعد أن أصبحت أنماط الاستهلاك عالمية كما أصبحت حياة الناس محكومة بقواعد صارمة فى العمل، والدراسة، والسكن، والانتقال، والترفيه وفى مختلف المجالات اتجهت إلى التوحد فى كل البلاد، والمناطق ماعدا تلك التى مازالت مهمشة على أطراف الأطراف كل شىء فى الوجود غدا مبرمجا لصالح الاحتكارات الرأسمالية العابرة للأوطان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذا الاقتصاد الرأسمالي المنمط يحتاج إلى فكر، وإلى ثقافة منمطة على المنوال نفسه حتى تسود القيم، والسلوك، والعادات التى تسمح بعولمة السوق، وإخضاع الناس لمقاييس متشابهة فى احتياجات الحياة والسلع التى تشبعها.

من هنا انبعثت تلك الحركة العالمية المضادة التى نشهدها هذه الأيام، حركة تمرد ضد النموذج العالمى الموحد لسيطرة رأس المال حركة البحث عن الهوية، والعرق، عن الأصالة، والتراث، عن القومية والدين التى كثيرا ما تنقلب إلى سلفية فى السياسة، والثقافة، والأفكار والنظرة إلى الحياة. إنه نوع من رد الفعل يتجه إلى الخلف، إلى الماضى بدلا من النظر إلى الأمام، شمل جماعات كبيرة من الناس.

على مستوى الأفراد أيضا تزايدت القيود، وتحكمت الأنماط التى يصعب الخروج عنها فى الحياة اليومية للناس، تقلصت الاختلافات، وفرص الاختيار، وذابت الذات فى نمط جماعى واحد. إزاء هذه التغييرات قد يتمرد الإنسان الفرد بدوره. فهو لا يريد أن يبقى ترسا من التروس، أو رقما من الأرقام، أو ذرة من الذرات تتحرك مع كل الذرات فى اتجاه واحد لا يترك مجالا للمبادرة، أو الإبداع، أو التميز، ولتصبح حتى الحرية الشخصية سرابا الإنسان يريد أن يشعر بذاته المتفردة المختلفة عن الآخرين، وأن يجد وسيلة للتعبير عنها يريد أن يكون جزءا من جماعة دون أن يكون جزءا من قطيع.

«السيرة ذاتية» كتابة عن الذات، عن التجربة الذاتية المفترضة لكاتبها فى الحياة يمكن أن تتلاقى مع تجربة الآخرين، وأن تلقى عليها أضواء، ولكن يظل لها جسدها الخاص. هى فى عصر العولمة والتوحد، والتمركز مقاومة للنمطية التى تفرضها الرأسمالية على الحياة، مقاومة للخضوع الذى تفرضه الاحتكارات. صرخة الكاتب يدافع عن حريته، عن إنسانيته ضد سيطرة المال، والآلة، والكومبيوتر، والعلم، والاستنساخ الموضوع فى خدمة البارونات.

هناك عامل آخر يلعب دوره فى انتشار السيرة الذاتية فى الكتابة الأدبية. هذا العامل هو المساهمات السياسية والثقافية، والفكرية المهمة للنساء فى العالم، وفى المنطقة العربية. إنها نوع من الكتابة غذتها أصوات نصف البشرية أخذت ترتفع فى كل المجالات ضد القهر الأبوى المفروض على جنس النساء. إنها حركة تحرير المرأة، ومشاركة النساء بقدر متزايد فى مختلف نواحى المجتمع والحياة تسلطان الضوء على العلاقات المتخلفة بينهن، وبين الرجال، على فساد وفشل الأسرة كما نعيشها الآن، على الحياة الخاصة للناس، وعلى جوانب بقيت طى الكتمان، محاطة بالمحرمات فى أعمق أعماق الذات. أخذ الخاص يظهر إلى العلن، إلى النور، وأخذ الفاصل بين ما هو خاص، وماهو عام يسقط بالتدريج لتنكشف معه الازدواجية فى القيم والأخلاق وهو تطور يمهد لكتابات جديدة تسلط فيها الأضواء على كل نواحى الحياة.

هكذا أصبحت الكتابة عن الخاص، عن الذات أكثر يسرًا مما كانت فى عهود سابقة مع ذلك فإن الكتاب العرب، ومعهم المصريون، عندما يسجلون «سيرهم الذاتية» مازالوا يتفادون التعرض لما هو خاص فى حياتهم بسبب التربية الدينية والتقاليد، والقيم، وسائر

المحرمات التي تحيط بالأسرة، وبالعلاقات الجنسية، وغير الجنسية بين الرجال والنساء، أو بنواح أخرى يمكن أن تكشف عن الذات العميقة، عن الضعف والفساد، والتناقض، والازدواج، عن الحقيقة العارية المدفونة في الأعماق.

فمثلا عندما كتب **لويس عوض** «أوراق العمر» لم يكرس سوى جزء قليل من هذه السيرة الذاتية لحياته الخاصة بينما كتب في استطالة عن أحداث، وتطورات في المجتمع. وفي السياسة لم تكن تمت إليه بصلة سوى أنها جرت في مرحلة من المراحل التي كان فيها على قيد الحياة. هكذا فقد كتابه ما كنت أشتاق إلى معرفته، وهو تجربته الخاصة، وعلاقتها بالأحداث العامة التي عاشها فكان من شأن هذا التناول أن ينير لي أشياء مهمة في الحياة، وأن يضفي على العمل ذلك الجانب الفني الصادق الذي أحسست به، وهو يكشف جوانب من نشأته في الأسرة وعلاقاته ببعض أفرادها.

«فالسيرة الذاتية» ليست مسائل اجتماعية، أو سياسية، أو تاريخية تحدث في عصر الكاتب، فيقصها، ولكنها ذاتية بمعنى أنها تحكي عن حياته وعلاقاتها بالمجتمع من حوله، بالأحداث، والأزمنة، والأمكنة التي قامت بينه وبينها صلات أثرت فيه وتفاعل معها.

في حياتي لم أعان من سطوة المحرمات، والموانع بالقدر الذي عانى منها زملائي من الجيل نفسه فأمي كانت إنجليزية، وشخصيتي تأثرت بها، وبقراءاتي المبكرة في اللغتين الإنجليزية، والفرنسية، في أسرتنا لم أتلق التربية الدينية والفكرية التي كانت سائدة في الأسر المصرية أثناء حياتي ومنذ سن صغيرة سافرت إلى عدد كبير من بلاد العالم في أوروبا، وأمريكا، وآسيا، وأفريقيا، وعشت في بعضها سنوات أدركت أن التقاليد، والقيم، وأساليب التفكير هي وليدة التاريخ، والمجتمع، وليست أشياء ثابتة مقدسة لا يجوز أن نفكر أو نغير فيها، ولا أن نناقش تأثيرها على حياتنا.

لكن أهم العوامل التي لعبت دورا في جنوحي المتزايد نحو الافصاح عن جزء كبير من الأشياء الحميمة في حياتي وتأثيرها علىَّ كان زواجي من **نوال السعداوي**، والحوار الذي دار بيننا طوال ثلاث وثلاثين سنة، حوار لم تقف في سبيله أية حساسيات أو محرمات. فهي بحكم استمساكها القوى بضرورة تغيير وضع المرأة الأدنى، وتصحيح العلاقات بين الجنسين تعودت التنقيب المستمر في كل مجالات الفكر والعمل والحياة، لأن وضع المرأة في المجتمع مرتبط بكل ماهو خاص، وعام، بحجرة النوم، ومشاكل الأسرة وبالسياسة الدولية والاقتصاد. كما صاحبتها في عديد من اللقاءات، والمؤتمرات النسائية، وقرأت عن مساهمة المرأة في العلم، والادب والتاريخ، والفكر، والفلسفة فأدركت أن المرأة هي الجزء المظلم من القمر الذي لم نكتشفه حتى الآن، وهو أيضا الجزء المظلم من النفس الذي كثيرا ما يتفاداه الرجال لأن التعرض له يعني تغيير الصورة التي تعلقوا بها عن أنفسهم وعن دورهم منذ قديم الزمان، منذ أن انقسم المجتمع إلى عبيد وأسياد. هذا بينما الحياة العامة لا يمكن أن تستقيم إلا إذا تغيرت طبيعة العلاقة بين الرجال والنساء.

إن جزءا مهمًا من الدروع التي أقمتها حول نفسي نتيجة التربية في الأسرة، ونظم التعليم في المدرسة،

وضغوط المجتمع، والعمل السياسى والحزبى كانت نتيجة العلاقة المختلفة بينى وبين النساء أن أظل أنا الرجل، صاحب القرار، المتسلط الذى يحافظ على صورة معينة أمام المجتمع والناس لا يضعف، ولا يبكى،ولا تحركه العواطف، ولا يبوح بما هو فيه إلا أحيانا عندما يذهب إلى عشيقته فى الظلام. هو الذكر وهو على حق دائما فى كل القرارات، أو فى القرارات المهمة على الأقل، فالقرارات الثانوية، والتافهة يمكن أن تترك للنساء.

العلاقات الأبوية فى المجتمع تتضافر مع علاقات الاستغلال، مع القهر الطبقى ضد الفقر لتصنع الفرعون والفرعون لايمكن أن يظل فرعونا إذا أفصح عن نفسه، عن نواحى الضعف فيه، عن حقيقة التناقضات التى يعانى منها، إذا واجه حقيقة الإنسان الذى يسكن فى أعماقه. الفرعون لايستطيع أن يكتب «سيرة ذاتية» إنه يستطيع فقط أن يكتب عن غزواته فى السياسة أو العمل، أو الفن، أو العلم، أو الفكر، أو مع النساء. الفرعون لايريد أن يفهم نفسه، أن يعى ذاته، فكيف يكتب عنها.

هذا هو التحدى الصعب الذى يواجهه كاتب السيرة الذاتية، «السيرة الذاتية» تختلف عن الرواية فى أنها تتعرض لحياة الكاتب بشكل مباشر، وتعلنها. فى الرواية يستطيع أن يخفى شخصيته وراءها لكنه فى السيرة الذاتية يجد نفسه مواجها باختيار صعب كلما وصل إلى موضوع حساس فى حياته فيمكن أن يكذب حتى يحافظ على صورته، أو أن يصدق ويتحمل تبعات الصدق ولكن إذا اختار الصدق فإنه يستطيع أن يقترب من العظمة، أن يعطى نموذجا، وأن يصنع صورة أجمل، وأنصع تجتذب الإنسانية الكامنة فى قرائه صورة تريحه أيضا من تمثيل الدور المفروض عليه فيما يكتبه فتتفجر فيه قوة إبداع متجددة، ويجرى قلمه بيسر فيما كان محرما عليه من قبل، فالصدق والفن مرتبطان،وممارسة الصدق عادة تتطور مع كل خطوة يتخذها للتخلص من الزيف وكل كاتب يختلف فى الصورة التى يسعى إلى إبرازها حسب فلسفته فى الحياة، والمبادئ التى يؤمن بها، لكنى اكتشفت أن الصدق مريح،وله مردود لايضارعه شىء حتى إن طال الزمن قبل أن أشعر به وبصداه عند الذين يهتمون بما أكتبه. من يؤمن أن الكتابة رسالة، وليست مهنة لابد أن يدفع الثمن وفى هذا المجال أتذكر كيف أن إحدى دور النشر الكبيرة التى يرأسها أحد رجال «النخبة المفكرة» أبت أن تنشر الجزء الأول من سيرتى الذاتية ومن بين الأسباب التى ساقتها لهذا الرفض تعرضى لحادث اعتداء جنسى وقع على وأنا طفل، والآثار النفسية التى ترتبت عليه وهى تجربة يتعرض لها مئات الآلاف من الأطفال الذكور والإناث فى كل بلاد العالم ولكن المطلوب منا هو أن نخفى هذه الحقيقة التى تكشف فساد الأسرة ومايحدث فيها فى الخفاء مثلما نفعل فى الكثير من شئوننا.

لكن لم يقف الموضوع عند هذا الحد. لامنى عدد من أصدقائى، ومعارفى على هذا الكشف لأننى فى رأيهم من «الشخصيات العامة» وكان يجب أن أحرص على سمعتى فى بلد يعتبر فيه الرجل، إذا اعتدى عليه جنسيا، حتى وهو طفل، موصوما ثم استدعانى رئيس الحزب الذى أنتمى إليه وطلب منى حذف هذا الجزء من «سيرتى الذاتية». علم لا أعرف كيف ربما من رئيس تحرير السلسلة التى كانت ستتولى النشر ثم رفضته، شيئا عما كتبت، فدارت بيننا مناقشة أبلغته فيها أننى

حر فيما أكتبه، وللحزب أن يحقق معى، وأن يفصلنى إذا وجد فى اللائحة ما يبيح هذا الفصل.

السيرة الذاتية تطلبت منى أن أتخلص من القيود التى كانت تحول دون أن أعبر عن تجربتى فى الحياة بصدق، بما فيها قيود فرضتها على حياتى السياسية. مع ذلك لعب اليسار دورا مهما فى ذلك القدر من التحرر الذى وصلت إليه.

انضممت إلى اليسار فى فترة تمردت فيها على انغلاق الأسرة،وحياتها، وعلى اغترابى عن المجتمع المصرى، وسعيه نحو الحرية والاستقلال ضد حكم الإقطاع والملك، والاستعمار البريطانى لمصر. اليسار حطم الأنانية الأسرية، والطبقية التى حالت دون أن أرى ما كان يجب أن أنتبه إليه، فحررنى من أفكار وقيم كانت تثقل الحركة الحرة للنفس. حطم قبولى لسطوة المال، والسلطة، والفكر الدينى، على أوضاعنا لكنه فى الوقت نفسه فرض علىَّ قيودا من نوع جديد كان علىَّ أن أكسرها فى مرحلة لاحقة من حياتى. جمود فى الفكر وبعد عن الواقع ظلا معى سنين طويلة إلى أن حررنى منهما الفن والوعى بالمرأة،ومشاكلها، وقدر أكبر من النضج.

لذلك يمكن تلخيص سيرتى الذاتية فى المشوار الطويل، الذى سرت عليه للتخلص من الفكر الأبوى،والطبقى فى مجتمعنا وهو مشوار لم ينته بعد.

كثيرا ما أتساءل ترى ما مدى الصدق الذى كتبت به سيرتى الذاتية؟ اقتحمت مجالات لم يقتحمها غيرى فى مصر، سعيت إلى أن أحكى بصدق أشياء تتعلق بحياتى العامة والخاصة، بدوافعى، بالأزمات التى مررت بها لكن عندما أفكر بما كتبت أدرك أن ما ظهر فوق السطح، ما استطعت أن افصح عنه أقل بكثير مما ظل محاطا بالصمت، أنه كان مثل جبل الثلج فى المحيط، ما يظهر منه ليس سوى جزء صغير يبرز على السطح، بينما كتلته الأساسية تبقى غارقة فى العمق، وتحتوى ربما على ما هو أخطر، وأهم فأنا لم أستطع أن أتعرض إلى أشياء تتعلق بالدين، أو بقمم الحكم، أو بالجنس، أو بعلاقتى الأسرية الحميمة ليس بسبب خوفى من السجن، أو من المساءلة، أو حتى التكفير الذى شاع فى أيامنا، ولكن أساسا لأن سطوة الفكر الطبقى الأبوى فى مجتمعنا، سطوة السلفية، والمحرمات، والجهل والثقافة السطحية المسيطرة فى بلادنا، وسطوة الإعلام المشوه الذى زحف إلى كل أسرة، وبيت، وعقل، تحول كلها دون أن يسمع صوت يريد أن يصدق فى كل ما يحيطه الزيف والكذب والإخفاء لتستوى حياتنا.

إذا كتبت ما أريد أن أكتبه ربما لن يقف معى أحد.. بل لن أجد من ينشره فأنا إلى جانب الروايات، والأجزاء الثلاثة للسيرة الذاتية أكتب من حين لآخر فى بعض الصحف، والمجلات لكن الكثير مما أكتبه لا ينشر،أو يناله الحذف، لذلك كدت أتوقف عن كتابة المقالات فما فائدة أن أضيف إلى سيل المقالات التى لا تجدد فى شىء، مجرد ترديد وتكرار لما اعتدنا عليه فلا محاولة للدخول فى جذور الأوضاع الفاسدة، والفكر الذى يحكمنا لأن النظام يريد منا جميعا أن نمحو شخصياتنا، أن نصبح جميعا صورة مكررة كالنقود التى تسك، وتدفع بها إلى مواقع الصدارة فى مجتمعنا، أن يصيبنا جميعا ذلك الصدأ الذى أشعر به فى الثقافة والفكر.

ترى متى أستطيع أن أكتب ما يبقى حتى الآن مختزنا فى أعماقى؟ متى أستطيع أن أتنفس، أن أتخلص من ثقل هذا القهر؟

بدأت فى كتابة الجزء الأول من سيرتى الذاتية قرب نهاية سنة ١٩٩١. لا أذكر اليوم، ولا الشهر الذى جلست فيه إلى مكتبى وأمسكت بالقلم لأبدأ. انتهيت من هذا الجزء بعد سنة ونصف السنة، وفى أوائل سنة ١٩٩٣ سافرنا إلى أمريكا بعد أن وضع اسم **نوال السعداوى** فى قوائم الاغتيال. أقمنا فى مدينة صغيرة اسمها «درهام» بولاية نورث كارولينا بعد أن التحقنا بجامعة ديوك كأستاذين زائرين نقوم بالتدريس سويا مرتين فى الأسبوع فى المنهج الذى اخترناه، والذى سميناه «التمرد والإبداع» كانت عندى ساعات طويلة أتفرغ فيها للقراءة والكتابة فعكفت على كتابة الجزء الثانى بعد وصولى بمدة قصيرة لأنتهى منه فى أواخر سنة ١٩٩٤، أى بعد سنتين.

أما الجزء الثالث فقد استغرق هو أيضا سنتين بعد عودتى من أمريكا فى اوائل سنة ١٩٩٦ ليصدر فى فبراير ١٩٩٨.

الجزء الأول يتناول مرحلة الطفولة، والشباب إلى أن التحقت بكلية الطب فى سبتمبر ١٩٣٩ اكتشفت منذ البداية أن «السيرة الذاتية» هى معايشة جديدة للماضى فى ضوء الحاضر. توغل عميق وممتع فى الحياة منذ بدايتها وهذه المتعة، وهذا العمق يتزايدان، ويتأكدان كلما انفصلت عن الحاضر، فالتعلق بالزمن، بالحاضر، وأحداثه، وانفعالاته ينسينا الأعماق. لايتيح لنا الفرصة حتى ننقب فى الثروات التى نختزنها، فى منجمنا الانشغال بالحاضر يصرفنا عن رؤية اللحظات الثمينة، والمضيئة التى عشناها، يضيع علينا الجواهر، التى كانت جزءا من حياتنا.

لذلك ربما أحسن الأجزاء التى كتبتها كانت فى «درهام» بعيدا عن الوطن، عن احداثه وأحزانه، وتوتراته، وحتى أفراحه.

كنت أسكن فى منزل واسع محاط بحديقة، ومن حولها الغابة التى تمتد مسافة كيلومترات، لا صوت إلا حفيف الأشجار، وتغريد العصافير فى الأغصان لا أخبار ولاتليفونات، ولا تطلعات تشغلنى سوى هذا التوغل، والتنقيب فى الماضى، وتسجيله، كذلك الحال بالنسبة للأجزاء التى كتبتها فى بلدتى القضابة. أجلس فى حجرة واسعة تطل على الترعة وعلى النيل وعلى حقول خضراء تمتد دون حواجز تقطعها، على بيوت القرية أراها من مسافة،وعلى صبايا يغسلن الأوانى فى الشمس تصبح كل قطعة من الماضى، قطعة كاملة من الحاضر، تتجدد، تبعث من جديد وتصبح خالدة. كانت الكتابة انفصالا كاملا عن الحاضر، فيه سعادة ومتعة لا يضارعهما شىء كلما ابتعد الماضى سهلت الكتابة لذلك ربما أجمل الأجزاء هى تلك التى تناولت فيها الطفولة، والشباب وسنوات النضال والعشق التى مر عليها أكثر من أربعين سنة، وفترات قضيتها فى باريس، أو هاربا متنقلا فى الارياف وكأن الشىء القريب نسبيا لم يتخلص من ذبذبات الحاضر، ومن الشوائب ليتحول إلى البللور الصافى الذى أستطيع أن أصل إليه.

الأجزاء الثلاثة لسيرتى الذاتية تسجل مراحل فى حياتى متتالية. مع ذلك كنت أتحرك فى الزمن بحرية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

كادت أن تكون كاملة اتراجع إلى الخلف، أو أتقدم إلى الأمام حسب مقتضيات الموضوع الذى أتناوله، أو توارد الأفكار، والخواطر، أو العلاقات التى نسجها تذكرى للأحاسيس، والأحداث أو التى صنعتها عمليات التذكر الإرادية. الواعية ففى لحظات الصفاء الإبداعى يصبح الوعى، واللاوعى، يصبح العقل والجسد، والفكر، والأحاسيس شيئا واحدا، كل منها يقود إلى الآخر فى عملية لاتكف. كنت فى الزمن، وأحيانا فى الأمكنة كالطائر لا أتوقف عند التفاصيل، والتواريخ، والأحداث كما حدثت فى الواقع، فأنا لست معنيا بالرصد، والتسجيل، والتتبع الدقيق، وإنما بموضوعات «وتيمات» أساسية فى حياتى، بأشياء لها مغزى، ومن شأنها الإضاءة، فوجدت أن التحرك الحر فى الزمن يحقق لى ما أريده يسمح لى بأن أتأمل أجزاءها ككل واحد يتفق مع ما يدور فى ذهنى من حوار. يفتح مجالا أوسع للربط بين أشياء ليست لها علاقة ظاهرة، ولكنى اكتشفت ما يوصلها. يبرز ثراء الحياة بمفارقاتها ويضفى بعدا روائيا، ودراميا يبدد رتابة الحكى المعقد على السرد.

هذا التقطيع فى الزمن،والقفز فوق المسافات سهل علىَّ أيضا الاهتمام بالتجارب ذاتها ودلالاتها فأنا أحكى حياة إنسان مناضل تحرك فى مختلف المجالات، مارس الطب، والاحتراف السياسى الثورى وحياة السجن والهروب من السجن، والمنفى، والعودة خلسة إلى بلاده، عمل موظفا حكوميا، وخبيرا فى منظمة دولية، وأستاذا فى جامعة أمريكية، ومشاركا فى العمل من أجل تحرير المرأة، وكاتبا روائيا عاش تجربة الحياة مع زوجة فنانة ومناضلة، وكأب لابنة كاتبة، وابن مخرج سينمائى.

همى الأول كان أن أقدم هذه الحياة كما عشتها، ورأيتها، بلحظات القوة والضعف،والشجاعة والجبن والانتهازية والقدرة على التمسك بالمبادئ، وبالأشياء المضيئة أو المظلمة الصغيرة التى هى جزء من الفهم، ومن حركة الوعى. كيف يتعلم الإنسان، ويتغير بجهد يومى مستمر رغم الفشل، والنكسات والتراجعات التى تصيبه وفى كل هذا كنت أسعى إلى إعطاء صورة لنفسى كما أحب أن تكون، أو كما أحب أن يراها الآخرون، أن اقترب قدر الإمكان مما أعتقد أنه صدق، يقلقنى أننى لم أقل كل ما كان يمكن أن أقوله.

فى كل هذا لعبت الذاكرة دورا خطيرا فالذاكرة هى أصل الإبداع ومنبعه، هى التى أعطتنى الأحجار التى بها أقمت البناء، هى التى قادتنى من حدث إلى حدث، من خاطر إلى خاطر، من فكرة إلى فكرة من رائحة، أو صوت، أو لحظة ألم، أو لمسة يد إلى مرحلة فى الحياة، أو تجربة بأكملها الذاكرة هى التى ربطت بين الأشياء، وأعطتها معنى. هى التى أطلقت خيالى، لأن الخيال ينبع من واقع معاش، لكنه يتجاوزه. من خلال السيرة الذاتية تدربت ذاكرتى، اكتشفت أنها تستطيع أن تتذكر ما كان ساقطا من الوجود، منسيا إلى الأبد، أصبحت قادرة على النفاذ بحدة متزايدة إلى العقل الباطن حيث اختزنت أو أخفيت جزءا كبيرا من نفسى، ومن حياتى. أصبحت قادرة على الوصول إلى أعماق كان يمكن أن تضيع فى العدم، على بث الحياة فى أشياء ماتت، واندثرت. علمتنى أن هناك ذاكرة إرادية للعقل، وذاكرة تلقائية للجسد وأن كل منهما يقود إلى الآخر إن ذاكرة العقل واعية نبذل فيها جهدا، وأن ذاكرة الجسد حسية تعيدنا إلى أشياء مضت فى لحظة واحدة تقفز فوق السنين، وتبهرنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والذاكرة لا تكرر نفسها ففى كل وقت نرى الحدث الواحد، أو الصورة الواحدة أو الفكرة الواحدة متجددة، إنها تبث حياة متجددة فى كل معنى، تجعلنا نعيش الشىء الواحد مئات المرات على نحو مختلف، تبنى باستمرار، تبدع، تخلد، فهى مصدر تراكم التجربة.

لم أفصل بين ذاتى، وبين ما دار فى المجتمع كنت جزءا منه، وهو جزء منى.من خلال الكتابة عشت رحلة استكشاف موحية للنفس، رحلة استكشاف لحياتى وأسرتى وأصدقائى وزملائى، الحزب الذى كنت أنتمى إليه، ولجوانب كثيرة تتعلق بالسياسة والمجتمع كان يمكن أن تظل هذه الأشياء محاطة بظلال وأقنعة وعندما سقطت ظلالها، وأقنعتها أصبحت قادرا على الكتابة عنها، التأمل الطويل سلط الضوء على ما كان غامضا، أو يهمس فى أعماقى بأصوات خافتة، كانت الكتابة حواراً دائمًا دار بينى وبين نفسى وأيضا حصاد حوار بينى وبين **نوال السعداوى** . فالسيرة الذاتية، إذا أرادت أن تكون جيدة تحتاج إلى صداقة نادرة. الحوار الداخلى لايكفى وحده.

تساءلت طويلا عن الدوافع التى قادتنى إلى كتابة السيرة الذاتية، أدركتها بالتدريج أثناء الكتابة نفسها. فى البداية أعتقد أن السبب المباشر كان فشلى رغم عدة محاولات فى كتابة رواية عن الحب أوحى إلىَّ بها أحد أصدقائى، ووجدت لها صدى فى نفسى، قمت بمحاولتين كاملتين كتبت فيهما روايتين من الأول إلى الآخر لكنهما مازالتا ترقدان فى درج مكتبى بسبب عدم رضائى عنهما فتحولت إلى فكرة «السيرة الذاتية» وأخذ ذهنى ينشغل بها واستحوذت على.

لكن ربما السبب الأهم هو ذلك القهر الذى عانيت منه طوال حياتى، قهر فى الأسرة وفى المدرسة وفى الكلية، وفى مهنة الطب، قهر الدولة علىَّ ببوليسها، ومحاكمها، وسجونها، قهر المجتمع بقيمه، ومؤسساته الثقافية والفكرية والدينية وأحزابه الحكومية، والمعارضة، وبحربه المستمرة على حرية الرأى. الدولة لم تكف عن مطاردتى طوال مراحل حياتى وفى كل المجالات لم أستطع أن أعبر عن نفسى، عن كامل قدراتى، فى أى وقت أن أفرد جناحى للريح وأطير، أن تزدهر كل ملكاتى فأردت أن أصيح بملء صوتى أن أقول أنا هنا، مازلت أقاوم وسأستمر، إننى قدمت أشياء لها قيمة وعشت حياة من الجهد، والعمل حققت فيها الكثير، إننى لم أهزم.

عشت خمسًا وسبعين سنة وعندما يطول العمر بالإنسان يصبح ما تبقى منه أقل بكثير مما عاشه يشعر أن الزمن المتبقى أمامه قليل، ومازال عليه أن ينجز الكثير يشعر أنه يقترب من النهاية، وأنه يريد أن يقول أو يكتب كلماته الأخيرة، حصيلة التجربة التى اكتسبها بالجهد، والعرق وسنين من العذاب طويلة يشعر أن عليه أن يسجل تجربته الطويلة حتى لا تضيع فالتجربة شىء ثمين وربما استطاع أن يستفيد منها آخرون. اللحظات المضيئة، اللحظات العظيمة، التجارب المريرة يجب ألا تضيع وفى السن الكبيرة يشعر الكاتب أنه نضج ويستطيع أن يعبر عن أشياء ربما كانت مستعصية عليه وهذا النضوج بدوره يهبه حرية كبيرة لأنه أصبح سيد نفسه يملك زمام مصيره، وزمام ما يكتبه بقلم يخط حروفه بثبات ويسير. وفى الوقت نفسه تزداد التساؤلات التى تطرح نفسها عليه ويريد أن ينقلها.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

فى بلادنا نحتقر تجربتنا الذاتية. نرنو إلى الغرب، وننقل من كتابه ومفكريه أو نرنو إلى الماضى وننقل عن الأنبياء والموالى والمشايخ، والمذاهب القديمة. يفتقد الفكر عندنا الاصالة الحقيقية التى تنبع من دراسة تجاربنا بجدية ننتقل من مرحلة إلى مرحلة دون أن ندرس كيف ولماذا حدث الانتقال. لانعرف معنى التاريخ ولا قيمة التجربة الذاتية ولاندرك أن كل إنسان يحمل معه كنزا.

إن الاصالة، إن الثقة فى التجربة الذاتية، فى قيمة السيرة الذاتية الصادقة تسمح لنا بأن نتعلم من غيرنا أما الذين لا يثقون فى تجربتهم الذاتية، الذين يرددون النصوص أو أقوال الآخرين المكتوبة فهم مجرد حافظين أو مقلدين لايستطيعون تقديم شىء.

قلت لنفسى لدى تجربة حياة فلأقدمها بما لها وما عليها، فجلست وكتبت ولما انتهيت بحثت للسيرة عن اسم، وبعد بحث سميتها «النوافذ المفتوحة» لأننى لم أكف عن التعلم والتساؤل والتفكير، عن فتح النوافذ فى عقلى لتقبل الجديد لكى يدخل منها الهواء النقى، وشمس الصباح ولأننا فى بلادنا نعشق غلق النوافذ على كل إبداع وفكر جديد ينبع من أرضنا خوفا على هذا النظام العقيم، خوفا من أن تنهار النظم البالية التى نعيش فى ظلها خوفا من الحكام المتسلطين على حياتنا.

فلنفتح النوافذ حتى يعطى كل منا ما عنده وهل يوجد أثمن من التجربة، من السيرة الذاتية نكتبها قبل أن تنتهى الحياة، فتضيع منا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علاء اللامى

مذاق الدبس فى آذار *

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أدارت أم على حجر الرحى دورتين سريعتين، فدورة ثالثة على مهل، ألقمت خلالها الفم الحجرى الدائر على خوائه المعتم قليلاً من كسير التمن (الرز) والذى يسمونه هنا فى الجنوب (الدقة)، ثم عادت المرأة لتزيد من سرعة دوران الرحى الثقيلة، مغالبة صوت المذياع المنساب من نافذة الديوانية خلفها:

- والوانه طالت يا سعد يابويه..[1]

وبدد هدير الرحى كلمات الأغنية الملفوفة بمياه موسيقى رقيقة. توقفت أم على عن تدوير الرحى بغتة وصاحت فى اللحظة نفسها التى فرت فيها دمعة طويلة وخاطفة من عينها اليمنى إلى قاع حنكها الموشوم بالأزرق الشذرى:

- طفّى الراديون يا كريمة..!

وشعرت بأن دهمة الحزن الطازج قد أطاحت بسلامها الداخلى وأحدثت شرخا هائلاً فى صوتها، فعادت إلى تدوير الرحى بعزيمة أقرب إلى الحقد الفائر فى تجويف الصمت الذى أحدثه إطفاء المذياع الخشبى الشبيه بهر مسموم. مازال أمامها الكثير من الرز الدقة، لتطحنه اليوم، وتعجنه، وتخبزه على صاج الحديد المحدب كما الدرقة فى هيئة أرغفة طرية تدعى السياح. عليها أن تعد الطعام لأربعة عشر شابا يعملون فى جنى تمور البساتين، إضافة إلى أفواه أخرى تنتظر الطعام فى الدار. لقد نفد مخزون طحين القمح فى قرية الذواية الصغيرة منذ فترة طويلة وظل سكانها شأنهم فى الهم والنكد شأن سكان عشرات القرى التى كانت خارج سيطرة السلطات الحكومية وخارج سيطرة غيرها. قرية يتيمة لا أحد

(*) الدبس: عسل التمر الأسود - آذار: الشهر الثالث فى السنة الميلادية.

يسأل عنها وتسأل عن الجميع. الجيش الحكومى الذى اجتاحت مدرعاته أزقتها أيام الانتفاضة الشعبية انسحب منها، والثوار والمنتفضون الذى نجوا من القتل أو الاعتقال آثروا عدم المرور بها أو زيارتها لأسباب يطول شرحها.

ولقد حاول ونجح السكان، وطوال أربعة أعوام من الحصار، الاعتماد على قدراتهم وإمكانياتهم المحلية البسيطة فى تدبير قوتهم واحتياجاتهم، ولكنهم لم يخرقوا خلال تلك الأعوام الطوال والقاسية الكثير من التقاليد والعادات التى ورثوها عن أجدادهم فيما يخص الحلال والحرام والعيب والصواب، ولكنهم، من جهة أخرى، وجدوا أنفسهم فى حلٍّ من بعض المبالغات ومظاهر الدلال والبذخ التى ترسبت من سنوات الخير السالفة كرمال فضية على صفحات الأيام ذات المذاق العراقى المنعش، ومثال ذلك الشعير الذى تردد الكثيرون أول الأمر فى اللجوء إليه لاعتبارات تتعلق بالسمعة والكرامة الشخصية، فقد أصبح نادر الاستعمال كطعام بشرى وحكرا على الحيوان كعلف ولكن المعدة الآدمية انتصرت فى نهاية المطاف على زخارف السمعة وفقاعات الأقاويل وسواها مؤقتًا.

سمعت أم على نباحًا حادًا ومتواصلاً قريبًا من باب الدار، فتوقفت عن تدوير الرحى ونهضت. اقتربت من الباب الموارب ونظرت من خلال الفرجة الضيقة فرأت فارسًا يترجل عن فرس بيضاء. نهرت الكلاب التى طوقت الفارس وفرسه، فانصاعت الكلاب وكفت عن النباح ثم تفرقت فى أزقة القرية الموحلة. ألقى الفارس التحية عليها وعرفها بنفسه. إنه عباس بن الحاج مطير. رحبت به وتذكرت فورًا القصة، قصة الدبس! وعرفت سبب مجيئه فى هذا الوقت بالذات لكنها أوضحت له معتذرة: أن الرجال فى بساتين النخل، وإنها وحيدة فى الدار، ثم رجته أن ينتظر عودتهم فى المضيف الفارغ، أو يلتحق بهم ويعود إن شاء. أخبرها عباس بأنه يفضل الخيار الثانى ولكنه يطمع بشربة ماء..

http://Archivebeta.Sakhrit.com

- من عيونى يا بعد عيونى!

قالت العجوز ذلك ثم غابت لدقيقتين لتعود بطاس من الألمنيوم مترع باللبن الشنين. روى الشاب عطشه وأعاد الطاس شبه فارغ للعجوز شاكرًا، ثم وثب وثبة رشيقة فصار على ظهر فرسه البيضاء، واختفى بعد قليل تشيعه الكلاب التى عادت إلى نباحها المتوتر الهستيرى. دفعت العجوز الباب الحديدى إلى الأمام فأحدث ذلك صريرًا مزعجًا وما أن استدارت العجوز حتى عاد الباب الذى انغلق قبل هنيهة إلى سابق وضعه الموارب. لكم تكررت هذه الحركة العابثة والأكثر رسوخًا فى كتاب الزمن من حركات مشابهات تولد وتنمو وتموت وتنطفئ فى لحظة واحدة، لحظة واحدة قد يستغرقها انطلاق رصاصة من قلب المعدن إلى جمجمة إنسان صعقته مفاجأة الفعل أكثر مما فاجأه الموت.

عادت أم على إلى جلستها السابقة، إلى الرحى، وأدارت الحجر عدة دورات قبل أن تلقمه شيئًا من الدقة مرة أخرى، وقررت أن تزيد الطحين قليلاً بما يضمن تقديم وجبة للضيف الذى وصل توا. لقد جاء هذا الشاب كما اعتاد أن يفعل منذ عدة سنوات تلت الانتفاضة ليكون حاضرًا فى صنع حصة والده تاجر التمور والدبس المعروف الحاج مطير الفتلاوى من تمور الذواية المشهورة بجودتها. ولقد أصرَّ الحاج على أن يتولى ابنه عباس بنفسه طبخ التمور فى قدور النحاس الضخمة، وما على أهل الذواية إلا أن يصدروا إليه الأوامر، ويعينوا له مقادير الماء والتمر وزمن التنضيج. ولكن لماذا كل

ذلك؟ هل أصيب أهل هذه القرية بوباء أو مرض غامض، كما أصيب أهل قرية الرمانية الذين راحت جلودهم تتشقق وتتساقط كما يتساقط لحاء الأشجار المتفسخة؟ كلا طبعًا، ولكنه طعم الدبس الذى يتغير تمامًا خلال شهر آذار من كل سنة. يتغير ويتحول طعم الدبس الحلو حلاوة حادة ولاذعة إلى طعم غريب ونكهة عجيبة وقريبة من... من طعم ونكهة الدم العبيط! أمر لا يصدقه عقل ولكنه واقعى وأكيد. ومنذ شهر آذار من سنة ١٩٩٢ وطعم الدبس الذى اعتاد أهل الذواية على صنعه منذ مئات السنين يتغير وتقل كثافة قوامه بل ويشف لونه رويدًا رويدًا حتى إذا ما انتصف الشهر المذكور كاد يتحول إلى دم حقيقى، وهنا: كان الناس يبادرون إلى إراقته فى الجداول أو البساتين القريبة. أما الذين تناولوه فى طعامهم فى ذلك الوقت فقد صاروا ضحية ونهبًا لكوابيس مرعبة وأحلام لا تطاق.

لقد غدت تلك الأحلام والكوابيس حديث الناس لفترة طويلة واشتهر بعض تلك الأحلام وأصحابها شهرة أصحاب المآثر والكرامات لغرابتها. ومن أمثلة ذلك حلم حمزة بن ثوينى، العريف الذى أكلت الحرب الأولى ساقيه وذراعه اليسرى. فقد روى أنه رأى فيما يرى النائم نفسه خيالاً على حصان أشهب يشق أجمات البردى الكثيفة فى الهور الواسع فيما كانت السماء تمطر بغزارة مطرًا عجيبًا: كانت تمطر جرادًا أسود وضفادع خضراء وأسماكًا صغيرة حمراء. وحين عبر تلك المفازة الرهيبة وبلغ ضفاف الهور لاحظ أن لحم حصانه قد تساقط من قوائمه الأربع ولكنه ظل يسير على عظامه وكأن شيئًا لم يحدث ثم وصل إلى محطة لبيع مشتقات النفط وهناك وجد شاحنة عسكرية محملة بالرجال تحيط بها مخلوقات مفزعة هى نصف آدمية، نصف خنزيرية، مسلحة بالرشاشات.. كنت أراهم وهم لا يرونني.. ثم تقدم منهم اثنان بفنطيستين كبيرتين وفتحا الباب الخلفى للشاحنة ثم جعلا ينزلان الرجال منها.. واحدًا إثر آخر.. وكنت أعرف بعضهم.. وحين يسلمان الرجل من هؤلاء إلى صحبهما المسلحين يحمل هؤلاء الضحية إلى مقربة من مضخة البنزين ويدخلون صنبور المضخة فى فمه ويملأون جوفه بالسائل الحارق وهو يتلوى ويلبط كسمكة تختنق، ثم يبتعدون عنه بضعة أمتار وهم يضحكون ويلوحون بعلم نسيت ألوانه ثم يصوبون فوهات رشاشاتهم إلى الرجل.. إلى بطنه المنتفخ بالبنزين ويطلقون النار فينفجر المسكين شظايا وأشلاء. وهذا ما فعلوه بركاب الشاحنة جميعًا، وحين وصل الدور إلى رجل.. رجل مقطوع الساقين والذراع اليسرى وأنزلوه من الشاحنة، صرخت مذعورًا وسقطت من سرير حلمى المجنون..

هكذا كان حمزة يروى حلمه للناس وكان فى كل مرة يزيد بعض التفاصيل والظلال حتى غدا حلمه قصة يطول شرحها. أما (رتيبة) زوجة المرحوم (نبيل) مدير المدرسة الابتدائية فى القرية فقد روت حلمها العجيب بشكل مختلف وكانت قد تناولت عشاء دسما تلك الليلة: وجبة من الرز بالماش إدامها الدبس والدهن الحر، أى الزبدة المذوبة والمصفاة.

قالت رتيبة إنها رأت فى المنام زوجها نبيل، الذى مات بعد أن التهب وتقيح الحرق بالختم الحكومى المحمى على جبينه قبل سنتين، وهو يدخل عليها ضاحكًا، منشرحًا، حاملاً فى حضنه باقة كبيرة من الزهور الملونة والسنابل الخضراء.. أمرها لافظًا اسم امرأة أخرى أن تأتى بقدر النحاس الكبير فنهضت وجاءت به.. وضع فيه حزمة السلاسل الصفراء التى كان يحتضنها ثم تناول إبريقًا طويل العنق إلى درجة محزنة.. سكب من الإبريق سائلاً كالماء، لكنه لم يكن

ماءً، فى القدر وجلس يبكى ممسكًا بالقدر من عروتيه بقبضتين مشدودتين.. كان يبكى من دون صوت ولا دموع.. وكانت بى رغبة للبكاء معه.. وبكيت، إنما بدموع ودونما صوت.. نهض واقفًا.. رفعنى ومدنى على سريرى.. سريرنا المهتز النواح.. جردنى من ملابسى.. سمعت بقبقة شىء يغلى وازيزًا حادًا مزعجًا يخترق اللحم والعظام.. رايته يأخذ حفنة مما فى القدر ويمسح بها جسدى.. كان سائلاً غليظًا دافئًا.. حين انتهى من مسح جسدى إلى العنق حمل كل الأجنحة الصغيرة من باطن القدر ووضعها على وجهى.. لم أعد أتذكر شيئًا.. جلست على السرير.. أوشكت أن أغنى له تلك الأغنية الخضراء التى كان يحبها كما يحب أمه.. ولكنى لم أجده أمامى.. بل وجدت فى القدر سمكة فضية اللون.. لها عينان خضراوان.. وفم بلون البرتقال.. صاح فمى: نبيل! نبيل! فانطلقت منه عصفورتان.. وصاح فمى: نبيل! فانطلقت منه عصفورة واحدة وليست بيضاء.. اختفى القدر والسمكة ونبيل ولكن (رتيبة) واصلت حلمها.. تصيح: نبيل! فتنطلق عصفورة من كابوسها، وقد شهد على هذه الخرافة الجميلة عدد من أهل القرية.. كلما صاحت المرأة الحزينة: نبيل! انطلقت من فمها عصفورة صغيرة، صغيرة جدًا، صغيرة إلى درجة أن الناس ذوى الرؤوس المستديرة لا يستطيعون رؤيتها. وأخيرًا قررت المرأة أن تسكت.. أن تسكت إلى آخر يوم من حياتها مخافة أن تهرب جميع العصافير، وبعد أيام قليلة كانت رتيبة ترقد فى قبر بسيط إلى جوار زوجها نبيل.

ومع الأخذ بالحل الذى قال به الحاج مطير انتهت مشكلة تغير مذاق الدبس فى شهر آذار وما عاد الناس يتذكرونها إلا حين يحل عباس بن الحاج ضيفًا عليهم ليومين أو ثلاثة حتى إذا ما رحل الشاب هو وصفائح دبسه نسى القرويون قصة الدبس ومذاقه المرعب طوال ما تبقى من أشهر السنة أو هكذا يبدون. ولكنهم رغم ما يظهرون من رضى وموافقة على ما آلت إليه الأمور، لا يكفون عن التساؤل وإبداء التذمر والعجب، حين يخلو الواحد منهم إلى نفسه، حول هذا العارض العجيب الذى يصيب دبسهم، أو حول السر الأعجب الذى ينوس خلف ذلك كله. كان ناس القرية وبخاصة النساء حين يقاربون تخوم ذلك السر الرهيب، ويوشكون على إلقاء شباك اليقين عليه يهربون منه خائفين، يبطنون حزنًا عميقًا وذكريات حمراء لا يريدون لها أن تصحو.. وهكذا ساد نوع من الاتفاق الشبيه بالتواطؤ بين الناس على عدم الإيغال فى الكلام أو التفكير فى قصة مذاق الدبس. أما الذين كانوا يتمادون فى تذكر ما حدث فى شهر آذار من تلك السنة، فقد كانوا يخرجون من ذكرياتهم بعيون محمرة شاردة وأكف مرتعشة، تخرج الكلمات من أفواههم مثل كرات من البرد الرائب، ثم لا يعودون إلى سويتهم إلا بعد مرور عدة أيام مشمسة.

فى ظهيرة ذلك اليوم، الذى وصل فيه عباس بن الحاج مطير، حدث ما لم يكن فى الحسبان والتوقع. جاء ثلاثة من الشباب العاملين فى جنى التمر يصحبهم العجوز حسين الغانم من البساتين، وطلب حسين من زوجته أم على، التى كانت توشك على الانتهاء من خبز السياح، أن تعد الطعام وتضعه فى أوان خاصة لأنهم سينقلونه إلى البساتين ويتغدون هناك. ولدى استفسار أم على عن السبب، قال حسين بعصبية، إن أمامهم عملاً كثيرًا ينبغى الانتهاء منه اليوم. كان الشباب الثلاثة والعجوز حسين يخبئون سرًا فى نظراتهم السائبة والمعلقة بخيوط الدهشة وحركاتهم التى بدت بلهاء غائمة. كانوا يدورون حول أنفسهم بحثًا عن لا شىء. كانوا يحملقون فى الهواء الغارق بدوره فى صفرة الظهيرة. وأخيرًا حملوا بعض

أدوات الحفر وأواني الطعام المؤلف من خبز الرز في صينيتين واسعتين وخليط الدبس والدهن الحر في قدر متوسطة وعادوا من حيث أتوا.

حل المساء ولم يعد أحد من البساتين. كانوا قد اعتادوا على أن يعودوا بأحمال التمر على ظهور عشرات الحمير قبل صلاة المغرب أو بعدها بقليل. ولكنهم تأخروا كثيرًا هذا المساء. لف الظلام بيوت القرية القليلة بعباءته الرحيمة، وشرعت الضفادع والحشرات تزخرف الهواء الأسمر بموسيقاها الملونة بالفوضى والحنين.. وجاء من حمل عدة فوانيس من القرية وعاد صامتًا إلى البساتين، وعند منتصف الليل تسرب العائدون إلى بيوتهم كما تتسرب قطرات الغيث في هشاشة الكتل الرملية. وسألت أم علي زوجها حسين الغانم بعد أن طال به السهاد عما حدث نهار ذلك اليوم في البساتين. كان يتقلب على فراشه كسمكة مزهورة.(٢) كان ينضج بسموم السر على جمر الصمت والظلام. وحين سمع سؤالها لم يراوغ أو يعتذر أو يدعى اللا شيء، بل تدفق بالكلام. حكى لها كل شيء. والعجيب: أنه، وهو الراوي، كان يبدو غير مصدق بما يروى وبما رأى. كان كلامه مضطربا طورًا متماسكا رصينا طورًا آخر.

روى أنه افتقد عند الضحى بعض الفتيان العاملين معه. وتوجه إلى المكان الذي دأبوا على قضاء بعض الوقت به للاستراحة. وخلال ذلك، كانوا يتسلقون بعض نخلات (البريم) ويمتصون ثمراتها اللذيذة. وكان قد منعهم من فعل ذلك فثمرات (البريم) الشبيهة بعناقيد من العسل الأخضر ذي الحلاوة اللاسعة تثير عطشهم فيفرغون قرب الماء التي يجلبونها معهم سريعًا مما يضطر العجوز حسين إلى إرسال بعضهم لملئها من النهر الذي يبعد مسافة عدة أميال عن البساتين. وثمرة البريم غاية في الرقة والطراوة. فهي، وفي تمام نضوجها، تظل خضراء وكروية. وحين يقطفها القاطف تظل فصمتها (نواتها) لاصقة في العذق، إما إذا سقطت أرضًا فإنها تتحول إلى قرص رقيق من العسل الملتصق بالتراب. وهناك عند نخلات (البريم) وجد العجوز حسين الغانم الفتيان المختلفين. كانوا مشدوهين يحدقون ببعضهم وقد تحلقوا حول شيء ما على الأرض. لم يتبينه بادئ الأمر. نهض الفتيان حين شاهدوا العجوز قادمًا وأشاروا إلى عذق تمر على الأرض. كان يئن. العذق كان يئن. صوت ناحل رفيع يصدر عن العذق. رفع الشيخ العذق فلاحظ أنّ موضع قطعه ملوث بالدماء. سألهم إن كان أحدهم قد جرح نفسه فأشاروا صامتين إلى العذق. لم يفهم فكرر السؤال. كرروا هم أيضًا الإشارة. طرح العذق أرضًا بهدوء. كان الأنين متصلاً كماء ينساب في العتمة. سحب الشلبة(٣) من حزامه ودار حول أقرب نخلة إليه. خدشها طوليا بسن الشلبة. سالت بضع قطرات من الحقيقة. وفجأة وكأنه لمح شيئًا تحت الأرض أطلق آهة حرّى وطلب من أحد الفتيان أن يذهب ويدعو الشباب الآخرين في الطرف الآخر من البستان للقدوم. بدأ هو يحفر الأرض بشلبته. وبعد دقائق كان الجميع يحفرون وظهرت أول علامات الموت. استخرجوا من باطن الأرض اثنتي عشرة جثة متفسخة. كانت كل ثلاث أو أربع جثث مربوطة إلى بعضها بالحبال الغليظة. بعضها كان بملابس عسكرية والبعض الآخر بملابس مدنية. حين انتصف النهار وضعت الجثث بعد أن فصلت بعضها عن بعض تحت النخيل ثم غطيت بالسعف المقطوع لتوه. اصطحب الشيخ ثلاثة من الشباب وذهب إلى القرية وعادوا من هناك بطعام الغداء وبعض أدوات الحفر. أمر شابين بأن يذهبا لملء

القِرَب بالماء. كانوا صامتين. تناولوا طعامهم صامتين ومن دون شهية. استأنفوا الحفر حتى غابت الشمس فأشرقت ثلاث وسبعون جثة. كان البستان قد قُلِبَ عاليه سافله. فتشوا جيوب الملابس التى تهرات، وجمعوا كل ما عثروا عليه من مستندات وبطاقات وأوراق شخصية. حفروا قبرًا جماعيًا طويلاً بعمق قامة ونصف تقريبًا وصفوا الجثث على حافته. صلى الشيخ حسين الغانم وفتيانه صلاة الميت ثم دفنوا الجثث على ضوء الفوانيس الشاحب. كانت ليلة دون قمر، دون كلام. سؤال واحد كان يلوب فى أرواحهم: من قتل هؤلاء العراقيين؟ هل هى القوات الأمريكية وحلفاؤها التى اقتربت من ضواحى البصرة خلال الحرب أم القوات الحكومية التى سحقت انتفاضة آذار؟

فى صباح اليوم التالى نهض الشيخ حسين الغانم مبكرًا تطن ذبابات النعاس والحيرة فى دمه. كان قد اتفق مع الشباب على الحضور إلى العمل وكأن شيئًا لم يكن. كان عليه أن يعبر القنطرة على النهر الصغير جنوب القرية قبل أن يأخذ طريقه إلى البساتين. حين أشرف على النهر وجدهم هناك. كانوا يخوضون فى النهر عراة يرشقون بعضهم بمياه أيلول. لم يصدق عينيه حين رآهم يلهون مرحين. بل إن شكا قد خامره فى أن ما حصل بالأمس قد حصل. كان عباس منشغلاً بفرسه البيضاء: يدلق عليها جرادل الماء وهى هادئة فى وسط المجرى. اقترب العجوز من شفة النهر. طرح بشماغه وخلع نعليه ثم دخل فى الماء. راح يتقدم حتى بلغ الماء سرته فغطس فيه بملابسه. وهو فى الماء خطر له أنه رأى دمعتين فى عينى الفرس. حين استقام ناهضًا من بدن الماء ونظر إلى عينيها، كانت الفرس البيضاء هى الأخرى تنظر فى عينيه بهدوء و ارتياب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هامش:

١ ـ معنى البيت الوارد فى الأغنية: إن الأنة (من الأنين) قد استطالت حزنًا والمغنى ينادى أباه سعد.

٢ ـ سمكة مزوهرة: سمكة مسممة بالزهر. والزهر عجينة من أعشاب ومواد مختلفة ترمى على شكل حبيبات فى النهر وتؤدى إلى انتفاخ بطن السمكة التى تأكلها فتطفو ميتة أو مخدرة على سطح الماء ليلتقطها الصياد.

٣ ـ الشلبة: سكين مسننة قصيرة ومقوسة قليلاً.

بشير القمري

فرمان للوفاء

إلى روح الشاعر الفقيد

أحمد المجاطى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مثلما يفقد البحرُ سُلطتــه وينأى. مثلما يسكُبُ الموجُ لوعتَه على الصّخر. على امتداد المحيط يـدخل أحمدنا تموتُ القصيدة فى صحـوها وفى تفاصيل مضتْ معه: هنا كان يجلسْ. هنا كـان يمشى. هنا كان يكتب أو يُحاضر. هنا كان يضحكُ تارة أو يفتت ضـجرا لصيقا به. مثل أمير تحـاصره الجيوشُ فيمـضى إلى حتفه فى الكأس تُسعِـفُهُ ولا العبارة، وفى عمقِ شـعرٍ تصادره البلاغة. فى تضاريس زحافات قومٍ أشقياء. فى علل اللفظ.

هنا كان أحمـد. وهنا فى القلب مسكن أهل له. قلب ابنه أوأخيـه. سـمه مـا تريد أو لا تريـد. أنت فى قلب كلّ

رفاقك الحاضرين. من بدء روزنامة الخط على الورق حتى ردف القصيدة. حتى تأسيس البيت والقافية. هنا كان أحمد. حين كانت دمشق الرباط البيضاء بغداد سخية والقاهرة تبهره. تجود له بدفء عشيرة كاملة. خارج السطر، داخل خيمتنا. يرحل أحمد. ترحل رحابة كونٍ تؤثثه العلامة. لا خريف فى شعر أحمد ولا الربيع. كلّ الفصول يعمّدها الصيف وتلقى بها الأرصفة ميتة فى دار لُقمان. كل الفصول يعمدها الصيف ويمنحها عنفها. أما الشتاءُ فقد ظل مرتحلاً. يرقب أوبتكَ إلى الأرض ليبدأ دورة مُخصبة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا أحمد الماسى. أحمد الذهبى. أحمد الأحجار الكريمة كلها. يا أحمد الرخام الغمام اليمامُ الهيام السلام والسنبلة. كنت المعلم. كنت المحارب والأسلحة. كنت أحمدنا وشاهدنا. كنت أمير الجراح وكنت شهيد المرحلة. سعيت نحو القصيدة. لم تخن أمارتك ولم تقايض أىّ مملكة. وحين تُغافلنا اللحظة وتستدعى إليك الشتاء نسيرُ فى موكبك يطادرنا اليتمُ وطقس الهزيمة. لا نصر لنا غير انتصارك وانتصار القصيدة. نهيل التراب عليك ثم نصيخ السّمع إلى قبرك علّك تنهض مرة أخرى من تجاويف الأرض التى أحببتها وسقيتها. ووهبتها كل دمك وقلبك. يا أحمد النورس: هل أقول بموتك تقفر الجامعة، أم يترملّ الشعر.

كأنك المتنبّى

كأنك البحترى

كأنك كل الشعراء فى واحدٍ

يأتون إليك

تعلّمهُم أبجْدية الشعر وكيف تكون الحداثة الهادئة

يا أحمد

يا أحمدنا

عشت أبياً. عشت سخياً. عشت بهياً وعشت عنيداً فريداً مديداً ككلّ البحور التى صارعتها فى خضمّ عروض كل البلاد. يا أحمد. يا أحمدنا يا أيها الولد التّرابى. يا أحمد النّارى. أحمد كلّ العناصر. لم تكن وحدك فى الظهيرة تتحرّق. كنا دائماً معك. فى الشعر وفى الجامعة. فى الحزب والجريدة. قرأنا لكَ فى البداية. علّمتنا كباراً. اقترحنا عليك صداقتنا. قبلت بها وتغاضيت عن كلّ أخطائنا الفاتكة وحين ترحل الآن تعودُ إلينا تفاصيل كبوتنا.

لم يمتْ أحمدنا،

إننا الأوفياء له

لشعره

للبيد ورباب الكليمه

لزوجته السيّدة.

هوامش:

١ـ يوم الدّفن سقط المطر مدراراً وكان الجفاف قد بلغ ثلاث سنوات في المغرب.

٢ ـ هنا استثمار لبعض أبعاد شعر المجاطي. من ذلك قوله: «تسعفني الكأس ولا تسعفني العبارة»، ورمزية «دار لقمان» (عنوان قصيدتين له) و«الكبوة» (أيضاً عنوان)، إلى جانب رمزية الفصول في كل أشعاره التي ضمها ديوانه «الفُروسية».

٣ـ لبيد (سبع سنوات)، رباب (إحدى عشرة سنة) هما ابنا الشاعر.

٤ ـ مات الشاعر وعمره تسع وخمسون سنة (١٩٣٦ ـ ١٩٩٥).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حمدى أبو كيلة

الصعود إلى المجرة

كانت ليلة من اغسطس اكتملت فيها استدارة القمر، كنت أرفل فى براءة الصبا، أمارس لعبتى المفضلة، اطارد الظلال التى تلقيها النخلتان التوأم فوق حزم القش التى تفترش سطح الدار، وأرقب تحولاتها على ميقاتى القمرى الذى لا يستطيع احد غيرى ان يقرأ علاماته التى صنعتها من أعواد حطب القطن المغروسة على مسافات متساوية بين تلافيف القش.

كانت علاقة حميمة تربطنى بذاك الضوء السحرى، تدفعنى إلى إطالة التطلع دون ملل إلى القرص الموغل فى غموضه وتعاليه، محاولا فك رموز تلك الملامح التى ترتسم على وجهه المستدير، حتى أن أبى أشفق علىّ من أن يصيبنى لطف، وحاول مراراً أن يثنينى عن البيات ساهراً وحدى على سطح الدار فى الليالى المقمرة.

ولكن السر الذى لم يكن يعلمه احد - وربما انا نفسى حتى تلك الليلة - هو أن انجذابى إلى ذ لك المعشوق المتقلب الأحوال لم يكن سوى واسطة اتقرب بها إلى عشقى الاكبر، ذلك الصراط الطويل الذى ترسمه على صفحة السماء فتافيت الضوء المتجاورة، المتداخلة إلى حد الالتحام. وإذا كنت مجذوباً بحق فإلى هذا الدرب اللامع الذى اتفق الناس على أن يسموه درب التبانة. كان يسكننى حلم غامض، يتراءى لى منبعثاً من مكمن دفين، كلما هممت بالإمساك به خذلتنى شجاعتى عن الاستمرار فى المحاولة، وكبحتنى بقايا من وشائج تشدنى إلى عالم كدت انسى انه مازال محكوماً بقدر، منذ ذلك الشىء الذى يسمونه النظام. إلى ان كانت تلك الليلة من اغسطس التى اكتملت فيها استدارة القمر، وانا - بعد - أرفل

فى براءة الصبا بدا لى سطح الدار، وأسطح الدور المجاورة، والنخلتان المنبثقتان من جذر واحد، والمزود الفارغ المركون عند منبتهما، وحظيرة البهائم، وكوم السباخ الراسخ ببابها، كل شىء بدا لى ركاماً غارقاً عند قاع محيط سحيق غمرته طبقات من النور تراكم بعضها فوق بعض. ولكننى وحدى ـ فى تلك الليلة ـ كنت أنزع إلى الانعتاق من ذلك القاع مشدوداً بتيارات النور إلى آفاق لا أعلم لها نهاية.

رحت أتحسس النور الذى يغمر العالم الصغير المحيط بى، فوجدت له قواماً يكاد يحملنى من مجلسى الخشن الفقير ويطفو بى إلى أعلى.. النظام يتنحى عن سطوته ويأذن لى بالتمادى فى استحضار الحلم دون نكوص لكى أراه لأول مرة يتمثل لى سافراً متجرداً من غموضه ومراوغته، وأرانى فى قلبه سائراً دون وجل فوق الدرب المفروش بشظايا النور التى رسمت مساره على صفحة السماء.

أدركت ساعتها ـ على ما كنت عليه قبل هنيهة من براءة الصبا ـ أن ما كان ينقصنى قبل تلك اللحظة ليس هو الاجتراء على السعى لتحقيق الحلم، ولكنها شجاعة التعرف عليه، تلمسه، مصارحته والاعتراف به، والآن.. سقط الحجاب. رأيت الحلم أمامى سافراً دون مواربة. تعطلت الكوابح ولم تبق بعد الآن فرصة للمحاكمة.

قمت واقفا ومددت يدىّ إلى أعلى، فوجدتنى أطفو فى يسر لم يخطر لى على بال. وبعد قليل كنت أسبح صاعداً فى محاذاة قمة أطول النخلتين.. تماديت فى الصعود.. لم أتصور من قبل أنه يمكن لى أن أنظر للنخلتين من أعلى لا من أسفل .. بدت لى قمتاهما كدائرتين داكنتين حجبتا عنى ما تحتهما من العراجين المثقلة بالثمار التى لابد أنها كانت آخذة آنذاك فى التحول من الخضرة إلى اصفرار مؤذن بنضوج وشيك.

بعد حين كان محيط رؤيتى يشمل القرية كلها، وبينما لم يكن ممكناً لى وأنا على الأرض أن أرى أياً من معالمها إلا منفرداً، فإننى أستطيع الآن أن أشملها فى نظرة واحدة، بل وأستطيع أن أقارن بين أحجامها ومواقعها على خريطة القرية التى أصبحت مبسوطة أمامى كخريطة فى كتاب الجغرافيا الرسمى.أخذتنى رعشة لما رأيت المساحات من تحتى تتضاءل كلما تماديت فى الصعود، ولكن الشعور بدنو تحقق الحلم النورانى كان يملؤنى بنشوة تطغى على كل ماعداها، ويشحننى بقدرة على قمع أى شروع فى التردد أو التراجع.

كلما ارتفعت إلى أعلى شعرت بأطرافى تستطيل وجسدى يتضخم، ولكنى مع ذلك أصير أكثر خفة وانطلاقاً.

ARCHIVE

راحت المعالم من تحتى تنطمس تدريجياً حتى لم اعد أرى إلا مربعات ومثلثات وأشكالاً مجردة تفصل بينها خطوط، لست أدرى أهى قنوات دقيقة أم طرق ترابية صغيرة. لم اعد حتى أميز - فى تلك الأشكال - بين القرية نفسها وما يحيط بها من حقول وقرى مجاورة.

نظرت إلى أعلى لأعرف كم بقى من الطريق إلى درب الأحلام، فأخذنى العجب من أن المسافة التى تفصلنى عنه تبدو كما كانت فى أول الصعود.

الأشكال الهندسية من تحتى راحت تتداخل حتى أوشكت أن تتحول إلى رقعة واحدة كبيرة لاشكل لها ولا معالم.. درب السعادة مازال على بعده الأول دون نقصان، والأرض بدت لى فراغاً داكناً متصلاً بلا حدود ولا أبعاد. بدأ القلق يغالبنى، فعاودت النظر إلى أعلى فى التفاتة متوترة على أمل أن أجدنى تقدمت فى طريق الصعود، ولكنى لم أشعر إلا بصدمة على مؤخرة رأسى كأنما ارتطمت بسقف من الحديد. أغمضت عينى فى رد فعل تلقائى، وعندما فتحتهما وجدتنى جالساً إلى مكتبى وقد تكدست عليه أكوام من الكتب والأوراق، وأمامى مباشرة استقرت على الحائط مرآة محاطة بإطار داكن يطل منها كهل فى نحو الأربعين، يغطى رأسه إكليل من الشعر خالص البياض وتحيط بعينيه هالتان زرقاوان تنبئان بما يعانيه من أرق مزمن.

كانت النافذة بجوارى تطل على الشارع الذى انبعثت منه أضواء ملونة مضطربة تبثها لافتات الحوانيت المتلاصقة و مصابيح السيارات المارقة. وبدت البنايات بالشارع مرتفعة إلى غير نهاية، حتى أنها لم تسمح لى بتبين صفحة السماء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السيد الهبيان

ليل ونهار

سلوى بكر

«ليل ونهار».. ثنائية كونية تميزت بخاصية التتابع المستمر.. إذ تبدو من خلال دورتين يوميتين تقاسمتا - معا - التقديم والتأخير فى مناصفة - أزلية - عادلة.. حالت دون التقائهما فى آن واحد لكونهما فى تضاد دائم تمثل فى عتمة الأول ووضوح الثانى.. ولتشابههما فى وضع وجهى العمله التى استقرت على شكل واحد لم يتغير حتى الآن عن حال ظهورها.. فكما لايمكن تحديد أى من وجهى العملة من حيث وجود أحدهما خلف الثانى.. يستحيل الجزم بإجابة محددة قاطعة يمكن اعتمادها كحقيقة واقعة تجعل الليل قبل النهار.. أو العكس.. وذلك بسبب تعاقبهما فى شكل منظومة كونية متكررة دائما دونما تغيير.. تتوه بدايتها فى جوف التاريخ الكونى.. وتغيب نهايتها فى آت غير معلوم الأجل.

بهذه الثنائية قدمت الكاتبة المصرية «**سلوى بكر**» عملها الروائى الرابع «ليل ونهار».. إذ سبق وقدمت «مقام عطية» و«العربة الذهبية لاتصعد إلى السماء» و«وصف البلبل».. ويجمع هذه الأعمال الأربعة كونها تعرض لفترات زمنية تتالت عقب ثورة سنة ١٩١٩ مرورا بزمن **عبدالناصر** وزمن **السادات**.. ووصولا لما قد يكون بعد انتهاء القرن العشرين.. وكأن ما صار سيظل واقعا مادام لم يبد ما يشير إلى الخلاص منه.. ولايعنى ذلك إضفاء صفة التاريخية على هذه الأعمال.. وإنما هى - حسب قول الكاتبة - تناول لواقع معاش فى حدود مفهوم الأدب.. وبالنظر إليها كما تبدو لاتخرج عن كونها أعمالا بنيت مضامينها على أساس خلفيات تاريخية لعرض رؤى تعبر عن وقع الأحداث على من يعيشها أو من يعايشها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ففى «مقام عطية» تقوم «عزة يوسف» بعمل تحقيق صحفى خاص لمجلة «الصباح» التى تعمل بها .. ومن خلاله تعرض لشهادات عن واقع الحال المعاش.. أدت إلى إثارة قضايا فكرية وتاريخية ووطنية.. كانت سببا فى أن ترفض المجلة نشره.. وفى «وصف البلبل» تبدو توجهات ثورة يوليو.. والحياة فى زمن «**عبدالناصر**» ومقارنته بزمن الانفتاح.. وتكمل «سوسن أبو الفضل» الصحفية فى مجلة «ليل ونهار» بما يحدث فى عصر صحف المخدرات المغيبة لكل عقل.. والتى تمارس الدعارة الإعلامية المقنعة.. لتكون شهادتها على زمنها الذى تعيشه فى «ظل شجرة يأس مورقة».. وأرغمها على العمل بهذه المجلة لتضمن راتبا يعينها على توفير ما يساعدها على الحياة هى وأمها.. إذا ما أضيف إلى معاش الأب الضئيل الذى حصلت عليه أمها بعد وفاته.. كما أنها كانت تحب العمل فى الصحافة تفوقت - فى البداية - فى الصحافة المدرسية.. وفى الجامعة تخصصت فى الصحافة .. لكنها خلال فترة تدريبها العملى «اكتشفت مدى تشوه عالم هذه المهنة النبيلة الجميلة التى طالما تاقت إليها». رغم ذلك فقد حمدت الله على تعيينها والعمل فيها.. لأن ثمة زملاء لها فى الدراسة لم يحصلوا على مثل فرصتها رغم تفوقهم ومهاراتهم الصحفية بسبب نشاطهم السياسى خلال دراستهم الجامعية.

بعد تعيينها فى «مجلة ليل ونهار» وجدت أنها تتشابه مع العشرات غيرها..» طباعة فاخرة على ورق مصقول. إخراج جذاب مبهر. ومادة رخيصة. تافهة. تعتمد على أخبار نجوم السينما والمجتمع. وتلهث وراء تفاصيل الحياة الشخصية واليومية بكل ما فيها من خفايا وأسرار. تروج لكل ما هو بذىء ورخيص فى حدود ما يسمح به القانون.. ورغم ذلك فمعدل توزيعها بسيط بسبب خيبة القائمين عليها صحفيا .. فرئيس التحرير علاقته بالصحافة لاتتعدى كونها «وسيلة لأكل العيش». من خلال وظيفة حكومية متواضعة.. فهو «شخص باهت غير موهوب فى شىء سوى الرياء والنفاق والمداهنة والمسكنة لكل من له منفعة أو مصلحة معه. «نموذج جيد لشعار «الرجل المناسب فى المكان المناسب»..

سلك الأبواب الخلفية للعمل بالصحافة بعد أن اكتشف مميزاتها وهو يعمل بالمؤسسة الحكومية التابعة لها المجلة. ثم تسلل شيئا فشيئا بكتابته موضوعات خفيفة تتضمن تمجيدا وإطراء لبعض الشخصيات المتنفذة والمرموقة. ومقابلات مع ممثلات الدرجة الثالثة. وقبل صدور قانون الصحافة نجح فى الانتقال من العمل الإدارى إلى العمل الصحفى. وبعد انقلاب مايو استطاع أن يكون نائبا لرئيس التحرير.. ثم خلفه بعد وفاته فى حادث طريق.. ورئيس قسم الاجتماعيات «حسن عبدالفتاح» جاء من عالم البوليس معينا بقرار أمنى وقت تسلط مراكز القوى ليتجسس على من معه.. وتقمص دوره وكأنه ولد ليحيا ويعيش فيه. دائما يسعى لتشمم نواقص من يصادفه.. دون أن يعرف أحد من يلعب دوره المزمن لحسابه. وعاشت «سوسن عبدالفتاح» تجربة طويلة ومريرة معه من خلال عملها تحت رئاسته.. وعرفت أنه شخص «غلس» ومتعب. يتعامل مع الناس من زاوية تحقيق مصالحه ويحرص على أن يكون الكل فى الكل يبخس الناس أشياءهم ويستفزه العمل الجيد والمتقن. ويخشى على موقعه الوظيفى ولذلك فهوى يرى فى نجاح الآخرين خسارة له.. يحتقر المرأة ويختصها بالعمل الدونى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتحرش بها جنسيا. ينظر إلى صدرها ويتفحص جسدها عندما يتحدث معها.. ولا يخجل من الهرش بين فخذيه أمامها. وهوايته تأويل الكلام جنسيا. عمد إلى توريط «سوسن عبدالفتاح» فى الأعمال الصعبة ودأب على التشهير بها بعد أن استثاره تفوقها يتلمس لها الخطأ فى عملها حتى ولو كان قليلا.. واختصها ببريد القراء الذى ترى فيه أنه من الأعمال الصحفية السخيفة. لأنه يرد «على كم هائل من السخافات التى يكتبها تافهون لاقيمة للوقت لديهم. وكلما طلبت منه إعفاءها من هذا العمل يرفض ويتذرع بأنه يحتاج إلى قدرة صحفية وموهبة كبيرة ولذلك خصها هى به.. أما من يستطيع أن ينجح فى العمل معه فلابد أن يكون من أمثال زميلتها «سنية فراج» والتى تعدها من فصيلة «عالمة شخلع».. فمنذ تعرفت عليه واشتغلت معه لاترى فيه غير التجسيد الحى لمرحلة الانحطاط المعاشة.. ورأيها فيه أنه تافه كالطبل الأجوف لايجرى إلا وراء الجلجلة والفرقعة والطنطنة والهيصة.. وصنفته على أنه من فصيلة «انفتاحى معشوأ».. كما صنفت رئيس التحرير ضمن فصيلة «شايل ومشيل».. ومسمياتها لتلك الفصائل التى نسبت اليها من يعملون معها فى المجلة توصلت إليها من خلال وقوفها على حقيقة سلوكياتهم فى عملهم.. وأوضحت لكل مسمى معناه الذى ارتأت أنه يتناسب معه..

فالانفتاحى المعشوأ: دابة إنسانية ظهرت وانتشرت انتشارا مريعا منذ بداية الزمن الساداتى واتباع سياسة الانفتاح الاقتصادى على الغرب. وتتميز هذه الدابة الإنسانية بفجاجة الشكل والسلوك وقدرتها العالية على توظيف القيم والعادات والدين والأخلاق السائدة لصالحها. كما تتميز بقدرتها العجيبة على القفز والتسلق الاجتماعى وهى قادرة على التحول والتحور. لتبقى المهيمنة والمتسيدة فتبدو تارة فى عباءات دينية وتارة فى ملابس عصرية. وهى كل المذاهب السياسية والاقتصادية. أما من حيث الشكل فلها فم مريع قادر على التهام أى شىء، ولها خطم ضخم لمص الدماء. وعقلها أدنى ما فيها. مصاب باختلاطات معرفية وانحطاطات ثقافية يجعلها لاتعرف إلا السطحى والمباشر ولاتهضم إلا الغث والهش. وتنفث حولها نفث الحية للسم. وينتمى إلى هذه الفصيلة «حسن عبدالفتاح» رئيس القسم الذى تعمل فيه.

و«شايل ومشيل: فصيلة بشرية تطورت عن نوع قديم معروف بقدرته العالية على التلاؤم والتكيف بسبب إمكانيات خاصة هائلة. فى ألا يصطم أو يرتطم أو يصارع أو يناطح حتى فى أصعب الظروف.. وشعاره الدائم هو دع الأخلاق تحت حذائك وتجاهل كل ما يؤدى إلى خصومة بينك وبين الآخرين، فإن قالوا عن الحق باطل قل هو الباطل. وإن قالوا عن القتيل قاتل فقل بل هو أكثر من قاتل. وشايل ومشيل يرى الحياة خذ وهات. ومن لايعطينى لايعنينى. أما من يملأ كرشى فأبوس رجليه وأمشى.. ومن هذه الفصيلة رئيس التحرير.

أما «عالمه شخلع» فهى فصيلة لنوع من الثدييات الأرضية تطور خلال الحقبة الأخيرة عن جوارى الزمن القديم ومحظياته. وهو يتميز بوفرة اللحم الأبيض والقدرة العالية على الدلع والتقصع. ويستطيع الحصول على ما يرغب بسهولة. إذ أن لديه وسائل سرية لإضعاف خصومه. وهم من الرجال عادة.. وأسلحته العلنية هى الضحك والابتسام حتى يتحقق المرام وحين تقع الفريسة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقوم الواحدة من هذا النوع بالتهامها دون رجوع. ومن هذه الفصيلة «سنية فراج».

ذلك ما تدور فى فلكه الغالبية من العاملين بالمجلة. أما الأقلية الصامتة التى من أمثال «سوسن عبدالفتاح». فتعتبر جسما غريبا داخل نسيج المكان. الذى ضم أيضا «سمير عبدالهادى» زميلها فى قسم التحقيقات بالمجلة. وعاشت معه تجربة عاطفية انتهت قبل الوصول إلى حد الخطوبة والزواج لأنها اكتشفت أن سمير الواعد كما كانت تسميه يريدها امرأة مفصومة ومشطورة. ذات وجهين. وجه له ووجه للناس. بمعنى أن تكون كالجارية المشتهاة والأمة المطيعة. وأن تكون كالإسفنجة القادرة على امتصاصه دائما. ومع الناس تكون صارمة خشنة مع الرجال. جذبها إليه مظهره المثقف.. لكن خططه المستقبلية خيبت آمالها. لرغبته فى إنجاب ثلاثة أطفال على الأقل. ليملأوا على أمه بيتها الواسع لأن أخاه الكبير لاينجب. ويتوسم دخلا كبيرا من وراء عمله الصحفى بالمجلات النفطية. ويريدها أن تتفرغ لتربية الأطفال بعد الحصول على إجازة بدون مرتب. فاكتشفت أن ما جذبها اليه ماهو إلا خيال صنعته من أوهامها.

ومع هؤلاء من خارج العاملين بالمجلة «زاهر كريم» رجل أعمال. طبيعة نشاطه التجارى العمل بالشحن البحرى عاش ظروفا خاصة تجعله لايعرف الكثير عن المجتمع وعاش معظم عمره منذ طفولته المبكرة فى الخارج. يعتبر نفسه الابن الوحيد لأبيه بعد موت أخته التى تكبره بعد أن عاشت عمرا قصيرا متخلفة عقليا. تلقى تعليمه فى أفضل المدارس الداخلية فى أوربا وتزوج امرأة سويسرية كانت زميلته فى الجامعة كان يكتشف مدى ضياعه كلما كبر. فهو ليس سويسريا كزوجته. أو إنجليزيا لتعلمه فى إنجلترا. ولم يعرف كيف يكون مصريا فقرر فى لحظة شجاعة العودة إلى مصر. وبعد وفاة أبيه اضطر إلى إدارة أعماله. حاول الانتماء إلى بلده. ولكنه كلما اختلط بالناس زاد جهله بهم. بدت له وجوههم خلفة أقنعة متعددة.. صاحب حشاشين ونصابين وعاهرات ومتسولين وباعة جائلين. وعاش بين الفلاحين والصيادين دون أن يتوصل إلى حقيقتهم ثم اكتشف بالصدفة البحتة أن والده ظل متهربا من الضرائب وقدر حجم تهربه بما يزيد على مائة مليون جنيه، فخطط لإنفاق هذا المبلغ فى مشروع يعبر عن مصلحة المجتمع.. وقرر أن يرصد جائزة قدرها مليون جنيه لصاحب أفضل فكرة تكون جيدة وقابلة للتطبيق نظير إبداعه. ومليون جنيه لتنفيذها شرط ألا تكون منافية للدين أو العادات أو التقاليد والقيم المتعارف عليها. وألا تخرج عن القانون أو تمس أمن الدولة وألا تسىء إلى الأخلاق العامة. أو تحض على الرذيلة والفساد.

بدت مجموعة هذه الشخصيات من خلال شخصية واحدة هى «سوسن عبدالفتاح» والتى اعتمدت عليها الكاتبة كراوية لأحداثها التى عاشتها.. وجمعت بينها وبين «زاهر كريم» الذى يرى أن حقيقته مجرد مسخ كائن لم يكتمل فؤاده إقطاعى كبير كان مدللا. وفاشلاً فى التعليم. قضى شبابه فى أحضان نسوان الكباريهات المشهورة فى مصر والراقصات. مات أبوه فجأة فى بداية الحرب العالمية الأولى وورث عنه الكثير وتزوج من قريبة له أنجبه منها. ثم دخل دنيا الأعمال دون تخطيط بعد أن دفعته أمه إلى إنشاء مصنع نسيج كان خميرة ثروة ضخمة راح معظمها وقت التأميم ولم يبق منها غير سفن الشحن التى يعمل بها. ومثلما جاء إلى الحياة بالصدفه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصبح رجل أعمال بالصدفة. ولم يكن له أى طريق واضح فى الحياة.

وزاهر كريم وإن كان من خارج أسرة مجلة «ليل ونهار».. إلا أنه استطاع أن يهيمن عليهم بفكرته التى قدمها لهم.. والتزم بكافة ما يتطلبه تنفيذها بما فى ذلك مكافأة من يقوم بتنظيمها والإعداد لها من العاملين بالمجلة.. وبموجب ذلك الالتزام احتفظ لنفسه بأحقيته فى تحديد الفائز بالمسابقة.. وهو ما يجعل المجلة بمحرريها مجرد وسيلة وأداة يحقق من خلالها رغبته.. وما يرمى إليه.

أما «سوسن عبدالفتاح» بحكم علمها اليقين بحقيقة من تعمل تحت رئاستهم بالمجلة.. فقد فقدت توازنها عندما اختارها «حسن عبدالفتاح» رئيس القسم الذى تتبعه.. لأنه لايمكن أن يتصرف كإنسان سوى.. ولايعطى الحق لصاحبه.. أو يقول كلاما خيرا.. ولو كانت الحكاية فيها خير ما كان رماها الطير.. ومن ثم فلن يقع اختياره عليها إلا إذا كان وراء ذلك مشكلة أو مصيبة. خاصة وأنه لم يمدها بالمعلومات الكافية عن رجل الأعمال - زاهر كريم - صاحب الفكرة وممولها.. ولذلك لم تأمل خيرا من هذا الاختيار الذى خصها به.. وجعلها تفترض الكثير فى «زاهر كريم».. قد يكون يعمل فى الأعمال الممنوعة. أو يسعى لغسل أموال قذرة. أو يرغب فى تلميع نفسه اجتماعيا بتسليط الأضواء عليه. أو مروجا لأعماله. ولم تستبعد عندما التقت به وأطلعها على مسار المسابقة أن يكون أحد الجواسيس. ما قد يجعلها عرضة للقيام بعمل قذر ورطها فيه «حسن عبدالفتاح» بعد أن تواطأ مع رئيس التحرير ورجل الأعمال. لكنها لم تستسلم لافتراضاتها أو ظنونها. حتى ولو كانت صحيحة.. أو كان رجل الأعمال نصابًا أو يتاجر فى المخدرات أو الأسلحة أو الآثار القديمة.. فهى ليست غير متواضعة فى المجلة.. وإذا ما ساءت العواقب فسيتحملها رئيسها وأمثاله.. ولذلك فقد مضت للقاء رجل الأعمال.. وصلت بسهولة إليه فى عمارة قديمة تشهد على عز قديم .. وانتظرته على فوتيه قديم بزخارف فارسية.. مما جعلها تتخيله كمعظم رجال الأعمال والرؤساء والوزراء والشخصيات المتسلطة التى تظهر صورها فى الصحف وقنوات التليفزيون. قبيحا أصلع بكرش منفوخ وشفاه رقيقة ونظرات عنيفة متوعدة.. فاستعدت لابتلاع جرعة من القرف المزمن فى حياتها. لكنه بدا لها نحيلا وسيما بشعر أشيب مسبسب على مشارف الخمسين من العمر وحدثها مباشرة فى موضوع فكرته وكأنه من النوع البشرى المستغرق فى ذاته المغرم بإنجاز الأشياء بسرعة وفقا لما خططه مسبقا فى رأسه» فأسمته بالمنجز السريع. وبدلا من التمسك باعتذارها له هربا من المتاعب التى تنتظرها.. استطاع إقناعها بالمضى فى تنفيذ فكرته كما حددها..

بعد الإعلان عن المسابقة انهمرت الرسائل على المجلة.. وتنوعت الأفكار بين المعقولة والتقليدية والتى من قبيل التهريج. كالتبرع للمجاهدين الأفغان. وعودة العلم الأخضر الملكى القديم بهلاله ونجومه الثلاثة البيضاء. وإعادة تقليد المحمل وإرسال الكسوة إلى الكعبة المشرفة.. كما كان من بينها مجموعة من الرسائل البذيئة معظمها يتضمن نكاتاً جنسية فاضحة. وشتائم مباشرة تتعلق بعالم الجسد السفلى والمطالبة بالارتقاء بتكنولوجيا الجنس أسوة بجنوب شرق آسيا وإسرائيل. ومن مجموع الف رسالة حصيلة الأسبوع الأول..

اختارت «سوسن عبدالفتاح» أفضلها وذهبت لعرضها على زاهر كريم. ومعها أيضا رسالة طريفة كانت قد قررت استبعادها ووضعها فى سلة المهملات بدا لها أن كاتبها شخص خرف ولاشك أنه متعاطى مخدرات أصيل.. وقدم فكرته بعنوان «سنارة وفرخة لكل مواطن». وشرح الغرض منها وفوائدها.. عرضتها على سبيل الطرافة.. لكن «زاهر كريم» قرر اعتمادها كأفضل فكرة. وحملت رسائل الأسبوع الثانى مسائل شخصية كالزواج والعلاج.. أبدى أهمية لمثل تلك الوسائل باعتبار أن تكون الفكرة الشخصية جيدة وقابلة للتعميم. وصارحها بأنه يحاول معرفة الناس من خلال حياتهم وعلاقتهم وأحلامهم وآمالهم ليقضى على شعوره بالغربة بينهم ومشكلته أنه بلاتاريخ فى المكان الذى يعيش فيه.. وفاقد الانتماء لنفسه، ولايدرى كيف يمكن قبوله فى مجتمعه وفقا لمعايير مجتمع آخر. فوجدته يريد الانتماء فى زمن لم يعد الانتماء فيه إلا مجموعة من الأغنيات الجوفاء فى مناسبات مفتعلة تحت دعاوى الوطنية.. وأشفقت عليه من تخيلاته التى تبديه وكأنه جاء فى الزمن الضائع والهرم المقلوب.. وفكرة الانتماء إليه فكرة عبيطة. وبدأت تقرأ الخطابات بسرعة مؤجلة التعليق عليها فى النهاية.

حمل الخطاب الأول اقتراحًا بإقامة تمثال ضخم للرئيس الشهيد **محمد أنور السادات** الذى لم يجد ما يستحقه رغم مرور أكثر من عشرين سنة على وفاته. وحمل الثانى المرسل من طالب طب أكد على تمسكه بالدين وحدد فكرته فى إنفاق أموال المسلمين فيما ينفع المسلمين يصون أعراض الحرائر ويعصمهن من المحرمات ويبعدهن عن طريق الفتنة والغواية. ويجعلهن من المحصنات التقيات. الحافظات لفروجهن. فيفزن بحسن المصير.. والثالث من ربة بيت وأم لثلاثة أبناء فى مراحل التعليم المختلفة. تقترح تسوير الأحياء لحجب القذارة والعشوائيات عن السياح.. وتزيين الأسوار برسومات سياحية.. والرابع من صاحبة معهد تجميل باقتراح فتح مطاعم نباتية فقط. والخامس من أبناء طريقة يطلب المبلغ لإقامة المولد السنوى. والسادس من تلميذة صغيرة حددت فكرتها فى شراء ما يحبه الأطفال وتراه فى إعلانات التليفزيون. وخطاب يقترح أن يكون المبلغ نواة جمعية أهلية هدفها التربية الجنسية السليمة. وآخر يريد زيادة الرقعة الزراعية المزروعة بالقلقاس من بعد الاكتشاف العلمى بأنه فريد فى تخفيض نسبة الكولسترول فى الدم وخفض ضغط الدم المرتفع على أساس أن القاهرة بها أعلى نسبة من المصابين به فى العالم. وأخيرًا يريد المبلغ ليهرب من البلد إلى جزيرة معزولة. خالية من القرف والجهل والنفاق والتخلف.. ويحقق فيها أحلامه وآماله الضائعة ثم يموت فيها فى هدوء.. ثم رسالة قصيرة بفتح مركز معلومات متخصص يفيد البلد. ثم فوجئت باستدعاء «زاهر كريم» لها على وجه السرعة ليخبرها بأن حسن عبدالفتاح زاره فجأة ليخبره بأنه أعطاها خطابات يرغب فى إدخالها المسابقة. جاءت من جهات عليا خاصة بالدولة وحدد خطابا منها رأى أن من الأفضل فوزه بالجائزة فيه اقتراح ببناء مدرسة فى الدولة الفلسطينية الجديدة على سبيل الدعم والمساندة. فلم تستبعد دخوله فى علاقات منفعة. لأن خطاباته التى أعطاها لها تقترح تأسيس جمعية لرعاية ضحايا الإرهاب الدينى. وضرورة استيراد مرشحات للتنقية من التلوث. وإنشاء بنك لتمويل الأسر المتضررة من الزلازل والسيول. وكلها أفكار تتعلق بالمنفعة العامة..

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

وقد صدم فيه لأن شروط تلك المسابقة واضحة فى نصها على عدم اشتراك العاملين فى المجلة والمؤسسة فيها. فأكدت له أنه لايعدم حيلة فى سبيل الحصول على مكسب؛ وظنها أنه قدم الخطابات بأسماء أشخاص على صلة وثيقة بهم.. وتواصلت الخطابات التى تحتوى على سب وشتائم واتهامات أو طلب العلاج .. ثم اقتراح بمنح الجائزة لمشروع حقق فكرة على الأرض فعلا. وتحمست هى لخطاب يدعو إلى تمويل النساء اللواتى ليس لهن مصدر للرزق عن طريق إنشاء بنك نسائى للأرامل والمطلقات والعوانس والمهجورات. لكنه تحمس لفكرة تفرض على الوالدين أو ولى الأمر زرع شجرة عند ولادة كل مولود جديد، تحت مسمى ضريبة الخضرة.

وفى النهاية لم يستقر على خطاب يستحق الفوز.. بسبب عدم وجود خطابين متفقين على فكرة واحدة ولم تبد الفكرة التى تتعلق بمستقبل البلد. الوطن المجتمع وكأنه يحلم بمشروع صناعة مستقلة قادرة على المنافسة وصنع اقتصاد مستقل متين. لكنه يشعر أن حلمه يبتعد. وكأنه يهدف إلى حل مشكلة تهرب والده من الضرائب بإنشاء مشروع يعبر فعلا عن مصلحة المجتمع لكن الكارثة هى أن ما ظنه مجتمعا. ليس بمجتمع . إلا أنه كان لابد من إعلان النتيجة فقرر إعطاء الجائزة لفكرة «سنارة وفرخة لكل مواطن » فثار «حسن عبدالفتاح» ولامها على تقديم تلك الرسالة له. لكن ثورته انتهت فجأة وابتسم فى خبث بعد أن تذكر أنه استلم الشيك الذى لن يصرف قبل إعلان النتيجة . وقد وجدت فى ذلك أن «زاهر كريم» قطع عليه هو ورئيس التحرير خط الرجعة.. لكنها فوجئت بالتلاعب والتزوير فى المسابقة بعد سماعها اسم الفائز ومعرفة الفكرة الفائزة. وإعلان أسماء رجال أعمال كممولين للمسابقة. وليس «زاهر كريم».. لم تتصور مدى فجر «حسن عبدالفتاح» الذى استغل عدم رغبته فى الإفصاح عن اسمه. واشترك مع رئيس التحرير فى هذا التزوير المفضوح.. فأرسلا العديد من الرسائل بأسماء مكررة لأشخاص بعينهم. فبدا الفائز قريب الشبه بحسن عبدالفتاح.. وسرعان ما سرت الشائعة بأنه يمت إليه بصلة قرابة.. وأكملا خيوط المؤامرة بإعلان عن أصحاب شركات ظهرت إعلاناتها طوال فترة المسابقة بأنهم هم الممولون لها. مقابل استمرار نشر إعلاناتهم فى المجلة.. سارعت بإبلاغه بالفضيحة التى حدثت.. طلبت منه سرعة التصرف ليتم التحقيق الفورى فيما حدث.. ثم أسرعت بالذهاب إليه. ساءها أن تبدو مخدوعة ومستغفلة. وشعرت بإهانة ضخمة وبنوع من الغبن الشديد، بعد أن غرر بها.. ولم تكن فى شك من عدم سكوت «زاهر كريم» عما حدث.. وكانت تريده أن يتدارك الأمر ويوقف هذه المهزلة.. لكنها ما إن وصلت إلى بيته حتى فوجئت بانتحاره.. انتابتها نوبة بكاء وصراخ ثم توقفت. ولازمها برود غريب وهى تتأمل عينيه المفتوحتين وهما تحدقان فى اللاشىء..» بسؤال ما « .. ويحتفظ وجهه بتعبير ألم غريب. لقد قرر بانتحاره أن ينسحب ويهرب ويتركها فى المأزق وحدها. وفى أشد لحظات احتياجها إليه.. لقد كان يبحث عن الانتماء. فانتمى إلى الموت والعدم فأضاع حلمها معه لكنها عادت إلى نفسها وتساءلت عن المشروع الذى كان يمكن أن ينجح معه.. وهو الذى يعرف أنه ولد كالمسخ وتاريخه مشوه ومضطرب. فلا انتمى إلى الوطن.. ولا انتمى إلى الغربة. وغادرت بيته وصوت منبه سيارة الإسعاف يخترق أذنها.. بينما يحتد فى داخلها السؤال.

هكذا انتهت تجربتها معها.. والتى أراد منها أن تقامر وتعرفها. ولترضى فضولها وحشريتها وتعرف أصل الموضوع الذى أثارها وفصله.. كما أنها تجربة غير مألوفة. وأبدى لها ملاحظته على الناس «خوافة تخاف من الجديد. وتفضل المألوف.» لاتحب خوض الخطر والصعب. ولاترغب فى المختلف خصائص الشخصية التى يجب إعادة النظر فيها. لكنه لم يعرف أن المسابقة تزامنت مع مذبحة إسرائيلية فى الجليل الأعلى فغطت على أخبارها وصرفت الأنظار عنها بعد تزايد النقمة الشعبية وتزمر الرأى العام من العربدة الإسرائيلية. لقد خذله الذين كانوا تحت دائرة الضوء يصنعون التاريخ. ومن يؤثرون فى صنع القرار. ويغيرون الحكومات والوزارات.. فقد اختفوا وكأنهم لم يكونوا أبدا.. ولم يدرك حجم المهزلة فى صمت الأغلبية المجروحة والمهزومة إلى حد الانسحاق. بسبب فنون السياسة الحديثة التى تعتمد أسلوب التهديد والوعيد.. وبعد دفع الثمن لسنوات لم يبق غير اليأس ولعق الجراح. والطرد من الوطن فى شكل هجرة.. ومن لم يستطع هاجر إلى داخل الذات.. تقوقع على نفسه ككائن رخو.. دون أن يستشرف أملا أو مستقبلا لقد كانت فكرة الانتماء لديه رومانسية.. لأنه لم يعرف طريق الانتماء إلى نفسه.. ويتألم عندما يتواجه بالسؤال عن انتمائه وكينونته.. وبعد أن عرفها وجد فيها النموذج الذى يبحث عنه.. نموذج غير منتشر كثيرا لكنه موجود.. ووجد فيها ما يفتقده شبهها بمعزة غاندى الحنونة.. ورأت فيه ما يشدها إلى التعلق به.. بعد أن تزايدت مرات اللقاء به .. غاظها أنه لم ينظر إليها أول مرة وفسرت ذلك على أنه نوع من اللامبالاة وقلة الذوق وعدم الاكتراث.. لكنه سرعان ما هيمن على تفكيرها وتضاربت مشاعرها نحوه فى وقت كانت فى حاجة فيه إلى رجل ، أتتها صورته عذبة رقيقة أحيانا .. ورأته وقورا رهيفا وحنونا. فراودها إحساس بأن السبب فى ذلك هو افتقادها للأب.. لكنها أخذت تقارن بينه وبين الرجال الذين يعملون معها فى «ليل ونهار» أو ممن تلتقيهم خلال عملها الصحفى فى أماكن أخرى..

«حسن عبدالفتاح » رجل جاف بذىء عادة يضحك بوقاحة ولايتحرج من الهرش بين فخذيه على مرأى من الجميع يغتصب صدر المرأة بنظراته العنيفة وهو يحادثها. وشهوانيته مفضوحة. ويتتبع سيقان المحررات وهن يغادرن مكتبه مما جعلها تتساءل «كيف تطيقه امرأته وأى نوع من النساء هى؟»

رئيس التحرير. عجوز «متصاب يصبغ شعره بالبنى الفاتح. الأمر الذى يذهلها ولاتجد له تفسيرا يطيله ليحاول أن يخفى أوسع مساحة من صلعته. يصبح لينا رخوا عندما يلتقى بامرأة شابة. ويصير بلا حول ولاقوة كعجينة جاهزة للخبز.

أما «زاهر كريم» فتراه كامل الرجولة والوسامة نبيل الأخلاق. صوته خفيض. ويتصرف ببساطة تجعلها لاتشعر معه بأى حرج ولاتشعر بالارتباك اذا تواجدت معه داخل مكان مغلق لفترة من الوقت ليست بالقصيرة. ولايتلصص بنظراته على جسدها. لكنه فاجأها مرة بعد نظرة طويلة منه بطلبه منها أن تتعامل مع الألوان الفاتحة لأنها تتناسب مع بشرتها. وعرض عليها أن يقوم برسمها دون أية تلميحات جنسية مبتذلة مثل غيره من الرسامين الذين قابلتهم. وبعد أن كانت تشعر بالضيق منه لأنه

لايعاملها كامرأة صارت تقدره وتحترمه. ثم أخذت تفكر فيه من زاوية علاقته بالنساء باعتباره فى عمر النضج. وله العديد من التجارب مع المرأة. يخلو إصبعه من خاتم زواج. لكن غناه ووسامته تؤكدان أن له جولات نسائية ولابد أن تكون امرأة حبيبة وعاشقة. وعندما شعرت أنها بحاجة إلى رجل اختارته هو على وجه التحديد. رغم جنونه وشخصيته الغريبة ومزاجه غير المفهوم بالنسبة لها بدت مغرمة به تماما. علاقاتها العاطفية التى جربتها انتهت كلها بالفشل. لكنها انساقت فى علاقة جديدة معه. تعاملت معه بشرف. وكانت واضحة تماما معه لأنها لاتحبذ اللجوء إلى الأساليب النسائية من كر وفر وإقبال وإدبار. وعاشت وهما من صنعها أضافته إلى تل أوهامها القديمة بد الها ذلك عندما بد الها فى لحظة أنها راهنت على جواد خاسر.. وعندما دعاها لرسمها وهى على شاطئ البحر وبدا لها غناه أكثر مما تتصور فكرت فى الانسحاب لتتجنب نهاية من النهايات المؤسفة لمثل هذه القصص التى ستجعلها سندريلا عبيطة تعيش فى سعادة ووهم ثم تفيق منها ولايبقى لها غير آثارها الدامية التى لاتزول . ومن الأفضل أن تبقى فى عالمها البسيط لأنه كما يبدو جرب أنواعا عديدة من النساء ويريد تذوق نوع جديد. امرأة سمراء عادية الملامح وجسم صغير بلا أبعاد. ونادرا ما تلفت نظر الرجال. ذلك ما يكفى لتنسحب قبل الأوان. لكنه أراد لعلاقتهما الاستمرار لأطول فترة ممكنة وعندما بكى فى لحظة ضعف أمامها اعترفت لنفسها بحبها له ورغبتها فى تنمية علاقتها به بعد أن وجدت فيه واحتها الظليلة فى صحراء حياتها المقفرة. وعندما فاجأها برغبته فى احتضانها احتوته فى صدرها وشاركته مشهدا عاطفيا لاينسى. وأكد لها بعد ذلك أنه يحبها ويعشقها مثلما لم يحب أو يعشق امرأة أخرى من قبل.

هذا ما قد يبدى مسارات النص الروائى «ليل ونهار».. والتى قامت بمزجها «سلوى بكر» فى تداخل محكم جعل منها نموذج حى للوحة مأساوية متشابكة الخطوط.. باعتماد على الإيحاء الكاشف لمجريات أحداث واقع معاش.. دونما تقريرية تنال من مسار السرد إذا ما تخللته .. ليستحيل فى مجمله إلى شهادة صادقة على عصر يتسارع العدو فيه إلى الخلف.. من خلال فكرة بسيطة تمثلت فى المسابقة التى بدت أساسا لمضمون ثرى بواقعات تفاوتت مساحاتها لتتناسب مع متطلبات عرضها.. فالمسابقة استطالت بحكم مسارها الرئيسى.. والشخصيات بالقدر الذى يتطلبه توضيح ماهيتها.. وتأثيرها على مجريات الحدث الرئيسى.. والقضايا المثارة بالقدر الذى يبديها فى شكل إشارات مكثفة تثير الانتباه إليها للوقوف على مدى خطورة استمرارها.. ومدى انتشارها بكثافة تتزايد حجمها ويتسع ليغطى الحال ثم يتجاوزه إلى الآتى.. الفساد الأخلاقى المتمثل فى تصرفات العاملين بالمجلة.. الطهارة والنقاء التى تواجدت وسط ذلك الفساد والمتمثل فى «سوسن عبدالفتاح» ومعها الأقلية الصامتة التى تحتم عليها التواجد فى أدغال الكذب والهراء.. الباحث عن الانتماء الذى لايعرف ماهيته بعد أن أبعد عنه فى بداية مراحل تشكيله وتعميقه فى داخله.. فاكتشف أنه حاول البحث عنه فى زمن ضاع فيه الانتماء.. وهو ما تمثل فى «زاهر كريم» رجل الأعمال الذى مارس عمله بالصدفة ويرى أن تواجده كالمسخ فى الحياة.. يؤرقه ضمير عندما يكتشف أن والده الذى اتسعت تجارته وورثها هو عنه تهرب من

سداد الضرائب المستحقة عليه. ويبدو ببساطة تصل إلى حد السذاجة.. المجتمع الذى بات كمستنقع ملىء بحشرات آدمية والتى منها موظفة السجل المدنى التى تتمسك بضرورة إحضار شهادة من إنسان حى تفيد أنه لايزال على قيد الحياة.. وهو مطلب دورى سنوى محتم تنفيذه على أصحاب المعاشات .. المستشفى الحكومى الذى يفتقد كل إمكانات الإسعافات الضرورية لإنقاذ المريض.. ويلزمها بتوفيرها.. قضايا خطيرة وهموم مؤرقة بدت - أحيانا - كإشارة عابرة فى سياق النص.. إلى راية الخطر المرفرفة فى سلام واطمئنان.. على واقع تنحدر مستوياته إلى أقصى درجات التدنى.. ولايحمل الآتى أية بشائر تغيير عن الحال. ذلك ما يحمله النص وما يشير إليه شكله العام.. الذى احتوى مضمونا قد يبدو بسيطا إذا ما رؤى من خلال أسلوب السرد.. واللغة البسيطة السهلة التى صيغ بها.. وأيضا قصر الفترة الزمنية المحددة - عرضا - والمعلومة.

فثمة إشكالية واقعية.. بنيت فى الأساس على خلل منيت به التركيبة الاجتماعية .. من خلال تباين فى السلوك بدا بين نوعيات مختلفة من الشخصيات ليس بينها ما يجمعها على نقطة التقاء واحدة.. من حيث التجارب والأفكار والتركيبة الشكلية التى تكشف عن حقيقة خصوصياتها .. وتحدد النمط الحياتى لكل منها بما يمثل فى النهاية خليطا اجتماعيا تفاعل وأنتج موروثة آتية تقضى على ثوابت وكيانات كان لها تواجدها الفعلى.. قبل تعرضها للاندثار بفعل المسلك الحياتى الذى أندفع إلى الأسوأ .. دونما استيعاب للنتائج التى منيت بها البنية الاجتماعية.. وإذا ما بدا ما يشير إلى التعامل على أساس تلك الثوابت التى أصابها الانهيار .. تواجه بحائط صد يقضى عليه.

هذا ما يمكن الوصول إليه من خلال السياق العام للنص.. المبنى على فكرة بسيطة - فكرة نبيلة بمليون جنيه - سهلة وبسيطة ولاتتطلب شروطا مستعصية.. بالنسبة لمن يرغب فى الاشتراك فيها .. وشروطا ليست مستحيلة اشترطها ممولها - زاهر كريم - تحددت فى عدم ذكر اسمه. ويكون القرار النهائى فى تفضيل ما يراه أحسنها.. فيلفت الانتباه لأول وهلة أنه يرغب فى فعل خير مستتر. ولايسعى من ورائه إلى تحقيق طنطنة اعلامية يمكن استغلالها بأية صورة من الصور.. لكن ثمة إشارات بدت خاطفة فى سياق السرد الروائى .. توحى إلى المعانى التى تمثلها.. رغم ذكرها عرضا كما يبدو.. فى شكل صيغة سردية تتعلق بوصف المكان الذى يعيش فيه «زاهر كريم».. حى راق - جاردن سيتى - له تاريخه العريق. عمارة قديمة تمثل أحد الشواهد على عز قديم فى مدينة عجوز شائهة. بها فوتيه قديم بزخارف فارسية. فى المقابل «سوسن عبدالفتاح» فى منزل بعيد. آخر الهرم. تضاد مكانى كما يبدو .. لكنه بفعل اللغة اجتمع على خلفية تاريخية لها أصالتها.. دونما فرق بين أرقى الطبقات وما دونها.. من شرفة شقته يبدو النيل على مرمى البصر.. وخادمه راض عن نفسه دائما متصالح مع الدنيا. لايكذب ولايغش ولاينافق. مما جعله يبدو كأثر من زمن كان وتبدد. ومن المعالم التاريخية للبيت. «فى مواجهة مكتبة على الحائط خريطة قديمة لمصر داخل إطار خشبى قديم مشغول بالصدف والفضة. حروف مواقعها باهتة دقيقة. ويتعذر معرفة الزمن الذى رسمت فيه.. وعندما عرض على «سوسن

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

عبدالفتاح» فكرة أن يرسمها تمنى رسمها عارية الجسد ثم توقف بعد رسم العينين والشعر والرقبة ولم يكمل بقية ملامح الوجه.. فلا أنف ولاشفتين.. ولا بقية تفاصيل الوجه.. كل ما فعله أنه رسم ما عرفه فيها إيحاء رمزى يتحقق بوضوح إذا ماتم الربط بين فعل الرسم الناقص.. ونتيجة المسابقة التى لم يتوصل من خلالها إلى معرفة الحقيقة كاملة.. التى كان يسعى إليها ليزداد قربا وانتماء للوطن الذى ينتمى اليه ولم يتعرف عليه إلا من خلال زيارته له كسائح.. ثم عرف بالكاد شيئا قليلا عنه .. فحاول من خلال مشروعه الحلم أن يقضى على شعوره الدائم بالغربة.. وارتأى فى ثرائه ما يمثل له جواز مرور ليقبله المجتمع الذى أراد أن يبحث فيه .. إلا أنه اكتشف أن ما يفعله هو نوع من التهريج والمسخرة.. بعد أن رأى حلمه يبتعد عنه.. وقدميه تغوصان فى عالم تحكمه قوانين السمسرة والارتباط بالغريب.. دون أن يعرف ماهية الخلاص منه رغم أنه يبدو قادرًا ويستطيع أن يقول لأى شىء كن فيكون.

كل ذلك يبدى شخصية «زاهر كريم» كنموذج إنسانى قضيته فى الأساس هى عدم الإحساس بالانتماء إلى الوطن.. والمجتمع المفروض أن يلتحم به.. وهو ما يخلق فى الأساس صراعا داخليا بينه وبين نفسه .. وهموما ذاتية تعكس كل ما يفتقر إليه. إلا أنه وهو فى قمة معاناته من عقدة التغرب النفسى .. يلتقى بـ «سوسن عبدالفتاح» رمز من رموز الأقلية الصامتة التى تحيط بها أدغال الكذب والاهتراء .. فتشفق عليه من نتيجة مسعاه لتحقيق ما تعرف أنه انسياق وراء خيالات تفتقد ظلالها فى الحقيقة.. بحكم علمها بالنمط الحياتى المتغير عن الثوابت التى كانت ، واعتراها الزوال.. إلا أنه يستحيل بالنسبة لها إلى مشروع حلم استسلمت له.. واستعدت للاحتفال به.. وبدت وكأنها ذاهبة إلى حفل عرس.. لكنها تواجه فى حفل إعلان نتيجة المسابقة بما يذكرها بفرسان زمانها الذى لافائدة منه .. نخبة من رجال المال والأعمال.. وشخصيات صحفية كبيرة ومعروفة .. وموظفون كبار فى الدولة «من نوع انفتاحى معشوأ، وسمسار الجبال وعالمة شخلع وشايل ومشيل، بدوا متنكرين على هيئات بشرية بينما هم كم من الوحوش مصاصى الدماء. لم تتصور أن أعدادهم كبيرة إلى هذا الحد.. وتجد نفسها تسمع مجموعة من الأكاذيب المفضوحة.. وتزوير لحقائق تحاول أن تحث «زاهر كريم» على كشفها.. ثم تسرع إليه لتكون معه وهو يطلب التحقيق الفورى فى الزيف الذى أعلنه حسن عبدالفتاح ورئيس التحرير.. لكنها تفاجأ بما لم تكن تتوقعه منه.. فقد سبقها فى الهروب من عالمها الذى لم يستطع أن يحقق فيه ما كان يسعى إليه.. وتأكد أن لامكان له فيه.. وعندما وصلت إليه كان ممددا وغارقا فى دمائه.. وبانسحابه المفاجئ إلى العدم كان عليها أن تواجه المأزق الذى تركها فيه وحدها.

لقد اعتمدت «**سلوى بكر**» فى تركيب نصها الروائى - ليل ونهار - على دلالات مرئية وحقيقية.. وواقع معاش.. تجسد من خلال حكيها البسيط .. لوقائع مسرودة ومتداخلة .. اعتمدت عليها فى تجسيد رؤيتها لواقع تقف منه موقف التضاد.. وترى أنه بات كمنظومة مستمرة.. يتعايش فيه النقاء والطهارة.. مع الزيف والفساد.. فحالفها التوفيق عندما قدمت ذلك النص بدلالة تتناسب مع مضمونه.. كما يبدو ومن العنوان الذى اختارته له «ليل ونهار»، ليتسم بصفة التكرار المستمر للآتى.

رجاء موسى

أبواب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نوافذ الغرفة ليست مغلقة تماماً، هى موارية.

وطائره فى الشارع مهتاج، يدنو من حافة الشباك ويبعد.

وخطوات تدق فوق سطح الغرفة كأنه تدريب صباحى.

صنبورنا مفتوح وثمة ماء ينزلق للحوض الرخامى. ومفاتيح معلقة فى مسمار بالباب، تبدو شاحبة ولامبالية مثل عضو نائم فى كهف عزلته.

أصوات الشارع متشحة برائحة النعاس، تعلو رويداً رويداً وفجأة تخفت وتنزوى كأنها جرذان تصخب ساعة وتعدو لجحور ضيقة وممرات طويلة معتمة، أنفاق مياه آسنة.

دكانى العمارة المقابلة يعبث ببضعة مفاتيح، يلتفت بعيون عاجلة إلى الشرفات، ويدفع الباب لأعلى فيحدث صخباً ضئيلاً ولكنه يقطع لحظات السكون البيضاء التى تشبه براءة الثلج.

يلف الدكانى داخل بقالته، ويدير مفتاح المذياع فينبعث صوت مرتل القرآن، يوقظ لحظات الصبح النائمة مثل يمامة بآيات الله فاتحة لرزق العباد وهادية لقلوب البشر.

(كان يرتل كلاماً يحمل هذا المعنى تقريباً، وهو يذكره كل صباح، وفى المساء يذكر كلاماً آخر، فيذكر الناس بالساعات الأخيرة من العمر وأهوال القيامة وعذاب القبر...).

نزلت عن سريرى وأنا أبحث عن شبشب الحمام، تهيأت واتجهت صوب الحمام، هناك رأيت؛ حبلاً متدليًا لأسفل بنهايته ما يشبه الدمية التى أراها بمسرح العرائس فارتعت ووقفت بمكانى مشدوهًا، لمحت عينين تطلان نحوى، تضحكان أو تسخران وتنكسران مثل بلورتين فى ماء راكد. أغلقت باب الحمام ولبست ملابسى ومشطت شعرى والتقطت جوربى من فوق حبل الغسيل وعدوت نحو الشارع أسأل عن قطار يقلنى خارج المدينة، عندئذ، عرفت معنى ما رأيته فى نومى مرتين طوال الأسبوع، كيف رأيت نفسى أمتطى حمارًا بالمقلوب وأجوب الشوارع كأنى مملوكى ينكلون بى ويجرسوننى وخلفى واحد يقرع طبلة هائلة لا تصدر أى صوت وهو يضربها بقوة، كأنه موكل إليه تعذيبها وهو يلوح بها فى كل اتجاه ويمشى نحوى، يهزنى ويستحلفنى بالله أن أنطق الشهادتين لئلا أموت كافرًا ولما لم أستجب انكسرت طبلة وخرج منها طفل يحمل ديكا ويعدو نحو قصر السلطان فيلتف حوله عسكر القصر وينزعون عنه ديكه ويعلقونه بيوابة القصر، فأرى دمًا قانيًا يجرى تحت أقدامهم وهم يضحكون ويدخنون التبغ ويربطون خواصرهم بأحزمة تلمع فى وهج الشمس وكأن الدم استحال ملاءة طيفية وهم قطع من الشطرنج يرقصون فوقها ويقهقهون...

فى محطة القطار وأنا أتهيأ للدخول فى زحام المسافرين وجدتنى لحظة أجفل وأعود للوراء، رجعت إلى الشارع المؤدى إلى الغرفة وصعدت السلالم والنهار بالخارج يضحك والدكانى يهزر مع سيدة فى الأربعين تمسك طفلا بيدها وباليد الأخرى مسحوق غسيل. تحسست مفتاح الغرفة وجدته نائمًا - كما هو - فى جيبى لامسته فاستيقظ ووجدته فى يدى، أدرته فى الباب ببطء وأنا يشدنى حذر مضن ورعب أعمى، ومن فرجة ضيقة، رأيت؛ حبلاً متدليًا فى منتصف الغرفة مشدودًا إلى السقف، لا لم يكن حبلاً، كان ملاءة سرير مجدولة على شكل حبل وفى نهايتها عينان تبتسمان أو تسخران وتنظران لى بتحد واضح كأنى مرآة ثم تنكسران، أحاول أن التقطهما لكى أعيدهما إلى الجسد النازل من السقف فتهربان منى وتقفزان هنا وهناك فى أركان الغرفة، مثل حشرة فى ركن ضيق أستطيع أن أقبض عليهما، أجدهما يهترسان مثل حبتى عنب بيدىَّ ويخرج منهما سائل أزرق يشبه ماء البحر له رائحة اليود أو الصديد.

كانت رسالة على المائدة فضضتها، عرفت أنها من أختى التى سافرت منذ خمس سنوات، تخبرنى بأنها عائدة يوم الثلاثاء وعلى أن أنتظرها فى المطار لأنها ستجىء، ومعها ابنتها ذات الثلاث سنوات.

فتشت عن يوم الثلاثاء هذا، متى يجىء وأين؟

عرفت أنه كان يوم ثلاثاء.

إذن سأقول لها إننى كنت أجمع عينىَّ اللتين انسكبتا ولم أفلح فى ذلك لأنى كنت مشغولاً بامرأة وعدتنى ولم تأت.

تقترب الآن الساعة من الثانية صباحًا وأنا ممدد بالسرير، لا شىء يشغلنى غير ضربات القلب المتلاحقة والتنفس غير المنضبط، وصدرى يعلو ويهبط، وحدى، أحاول السكينة، وقد وعدنى الأنبياء السابقون بأن يهبونى لى زمنًا آت ولم يعدنى أحد منهم بأن يأف الماضى على يدى مثل خيط لانتزع روحى منه وأصير بلا عزلة وبلا آمال.

تقترب الساعة او تتجاوز الثانية صباحًا، طرق على الباب، لا اعرف إن كان هجوما أم استغاثة، ولكنى، رأيت أن الفزع واحد فى الحالتين ثمة خطر يهدد المكان.

قلت : إن فتحت قتلونى وإن أغلقت ماتوا.

والله متيقظ لساعة المداهمة، قال: إنها التجربة.

(كنا نصلى اللهم لا تدخلنا فى التجارب او نجنا منها...)

قمت لأفتح، وأنا أفكر ماذا أصنع، ماذا أقول إذا سألونى اين كنت فى المساء، ومع من، وفيما تحدثهم، وهل رأيت وهل وهل..

سأقول كنت وحدى، نعم كنت وحدى، اليس امرًا طبيعيًا أن يكون المرء وحده؟ لم يكن احد معى (كنت صاعدًا وحدى. كنت نازلاً وحدى) ولم يصحبنى احد لمكان ما، لم ابرح غرفتى، لم أر اى شىء فى الحمام او فى محطة القطار (كانت الأشياء تجرى) ولا اعرف ماذا حدث لأختى؟

فتحت الباب وجدت منديلاً معلقًا وثمة خيط نازل من طرفه. هذه القطرات إذن، هى التى كانت تصطك بالباب محدثة هذا الطرق. اخذت نفسًا عميقًا والتفت، مددت يدى نحو المنديل ونزعته عن الباب وادخلته الغرفة وأنمته إلى جانبى وفى الفجر عندما صاح الديك وجدت المنديل يدندن بأغنية أعرفها فغنيت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«أولم ننهك عن العالمين»
فما انتهيت
قد كنت عطرًا نائمًا فى وردته
لم انسكبت
وهل يساوى العالم الذى وهبت
دمك
هذا الذى وهبت(*)

...

ونمت على إيقاع اللحن.

(*)صلاح عبدالصبور؛ مسرحية مأساة الحلاج.

ياسين عدنان

أمواس السأم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت عناقيد حامضة
تتدلى
من عروقه
وقطاراتُ منتصف الليل
تجوبُ أصقاع صمته
وهي تسعَلُ
كما لو أن الركاب جميعا يدخنون تبغاً فاتراً
ويفكّرون بمواعيد سوداءْ
كان كلُّ شيء على حاله..
المصابيحُ على شحوبِها

الغيمة إلى أقصاها
البردُ الموتور ذو المخالبِ
الهدوءُ القارسُ ذاتُهُ
الوقتُ محشور فى معطفه الثقيل
والنُّعَاسُ المُنكَمِشُ كقطةٍ
قربَ المدفأة
كان كل شىء على حاله
سُعالُ النوافذ. أمواس السأم المدسوسةُ
فى جيوبِ السهرةِ . المذياعُ المائعُ
والسماء
بنفس منامتها الكأداء

. . . .

وَحْدَهُ المطرُ ذو الجناحاتِ
يقهقه
بفظاعة عربيد
بفظاظةَ عَرْبيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقطع الثالث

حوار مع سامى على

□ أنت فى لوحاتك، تجسم الخط العربى والتجريد الغربى الهندسى فما دلالة هذا المسعى فى تصورك؟

● أول ما ينبغى أن نفهمه أن الخط عندى ليس تصويرا حرفيا لقصيد من الشعر فالكلمات التى ارسمها، فى كل لوحة، توحى اولا بفكر الشاعر الذى استلهمه، كما توحى ثانيًا بخبراتى الروحية الشخصية. وبهذا المعنى فإن لوحاتى هى أساسًا تعبير، إنها تبتعث حالاً يستعصى على الكلمات ويتجاوز الإدراك العقلى ويومئ إلى ما لا يمكن ان يقال لكنها مع ذلك لا تقع فى حيز هندسى تجريدى.

□ ومع ذلك فإننا إذ نرى لوحاتك لا نملك إلا أن نذكر بضعة تكوينات من عمل جوزيف البيرى أو موندريان...

● نعم لأن مرجعياتكم غربية. فإذا كان لابد أن تجد مصدرا لإلهام رسومى فذلك فى صوفية الـ «زِنْ» وفى الخط الصينى. ففيها عثرت على أسلوب فى التعبير، يقارب أسلوبى، إن هناك بين عملى وبين التصوير الأوروبى فجوة ذلك ان عملى ينحو إلى القدسى ويسعى إلى ما يقع فيما وراء الظاهر. ومادمنا نتكلم عن التأثير فلا ينبغى ان ننسى أننى أنتمى إلى ثقافة عربية يتكامل فيها التجريد، والخط، ولا يتحدد بحيز يقوم مقام الإطار.

□ كيف يكون الخط العربى تصويرا تجريديا؟

● ذلك أنه ينفى الصورة، مثال ذلك بدلا من تصوير الأسد فإنه يُبتعث بكتابة كلمة «الأسد». إن الخط، على وجه الدقة، يقع فى حيز ثنائى الأبعاد، وبذلك يلغى المنظور ومن ثم يلغى الإيهام بالعمق. ومن هنا الاختلاف الكامل مع الجمالية الغربية التى تؤثر البعد الثالث فى التصوير. ولكى أوضح ما أعنى هنا، أضيف أن التجريد فى الخط العربى يستلهم التخطيطات الفرعونية التى توحى بعالم ثنائى الأبعاد يستبعد الإيهام ويبتعث حقيقة عارية هى أقرب ما تكون إلى الزهد الصوفى.

□ بعض المفكرين العرب يقولون إن الصوفيين كان لهم تأثيرهم عند كتاب غربيين مثل كيوران، هل توافقهم فى هذا الرأى؟

● لا أعتقد. بل أرى أنه مازال هناك الكثير لكى نفتح سبل التواصل بين الثقافتين الغربية والشرقية. أعتقد أن المفكر الوحيد الذى فهم تأثير إحدى الثقافتين على الأخرى هو المفكر الفرنسى هنرى كوربان الذى كتب عن ابن عربى كتابة مثيرة للمشاعر وللإعجاب، فلم يتناوله من زاوية تاريخية بل سعى إلى أن يرى ماذا نقله هذا الشاعر إلى المتخيل الغربى وإلى مجريات الحلم التى تحكم هذا المتخيل. فإذا سرت إلى شوط أبعد مما ذهب كوربان، قلت إن المتخيل الإبداعى يميل هنا إلى الاختفاء أكثر فأكثر. الإنسان فى الغرب لم يعد يراوده الحلم فى اليقظة أو فى المنام، فهو كائن مصنوع على نمط اجتماعى ثقافى ينفى اليوتوبيا لصالح النفعية. والفرد هنا مدعو إلى ما يصوغ نفسه على هذا النمط وهو ما أسميه باثولوجيا التوافق، فذلك يؤدى إلى أناس أسوياء ولكنهم مقطوعون عن جزء أساسى منهم: هو الانفعال.

بالفرنسية فى الأصل

ترجمة إدوار الخراط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد على الكردى

فوكو:
الرؤية والالتزام

إن فوكو لا ينتمى إلى مذهب أو منهج فكرى واحدى النزعة، فهو ليس بالفيلسوف الشامل، مثل كانط أو هيجل أو حتى سارتر بحيث يلتزم برؤية فلسفية عامة ذات نمط عالمى أو شمولى. لا غرو، من ثم، أن يقول لنا بصراحة لا تكاد تخلو من بعض السخرية المحببة.

«لا تسألونى من أكون، ولا تقولوا لى: ابق كما أنت، فهذه أخلاقيات السجل المدنى التى تحكم أوراقنا. إلا أنها يجب أن تتركنا أحرارًا حينما نحن بصدد الكتابة»[1].

غير أن حق التغيير أو التعديل الذى يدعو إليه فوكو ليس معناه انعدام التناسق النظرى أو قبول التناقض واللا منطق بين المقولات والمنطلقات النظرية التى تشكل، شئنا أو لم نشأ، اساس منهجه، وإنما هو، فى الأغلب، نوع من الخضوع للاكتشافات التى فرضها الواقع والتعديلات التى تحتمها تجربة اللحظة التاريخية، خاصة وأن فوكو، كما سبق القول، ليس بالفيلسوف النظرى البحت أو بالكاتب الذى يعيش فى برجه العاجى بعيدًا عن مشاكل المجتمع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصراعاته المختلفة. بل على العكس من ذلك تمامًا، فلقد حاول فوكو أن يبلور مفهومًا خاصًا بجهاد الفيلسوف المعاصر وكفاحه فى سبيل نصرة قضايا بمجتمعه، وهو مفهوم "المثقف المختص"، وذلك حرصًا على سلامة القضية التى يعمل على إنجاحها ونصرة أصحابها فى الحصول على مطالبهم الخاصة[٢]، بدلاً من تعميم القضايا واستخدامها، كما يفعل كثير من غلاة المذهبيين والحزبيين والأدعياء، كوسيلة للدعاية الأيديولوجية أو لترويج بعض الأفكار والمبادئ الحزبية الضيقة.

غير أننا فى الواقع، وبصرف النظر عن هذا الحق فى تعديل الرأى أو تصويب الحكم، نلاحظ نوعًا من التعارض، أو قل، على الأقل، نوعًا من عدم الالتقاء بين النظرية التى يقوم عليها الخطاب الأركيولوجى وبين واقع الممارسات التاريخية التى يصفها فوكو انطلاقًا من مؤسسات وتنظيمات قامت وأدت وظائفها بالفعل، أو انطلاقًا من نماذج متخيلة عليها أن تقوم بدور هذه المؤسسات، وذلك مثل مؤسسات العزل الفعلية (المستشفيات، والملاجئ، والسجون) التى نشطت فى فرنسا ابتداء من القرن السابع عشر ومثل مشروع "البانوبتكون" الذى تخيله "بنتام" كأصلح نظام لمراقبة السجناء، والذى وظفه فوكو فى وصف ميكانزمات وعمل أجهزة المراقبة خلال القرن الثامن عشر، وكذلك مثل استخدامه لكثير من مشاريع الإصلاح المقترحة فى وصف احتمالات وتخيل أوضاع ترجيحية تكاد تكتسب صفة الواقع التاريخى بكل كثافته وثقله. نقول إن نقطة التعارض الأساسية التى تواجهنا هنا تتلخص فى عملية وصل الخطاب النظرى أو الفلسفى بعملية الوصف التاريخى أو المتخيل لبعض الأحداث التى تكتسب، من جراء دمغها بسمات أركيولوجية، أهمية خاصة. إن هذا التعارض يطرح علينا تساؤلاً ملحًا : وهو كيفية الربط المنطقى بين حادثة مثل حبس الفقراء والمتسكعين من قبل لويس الرابع عشر وبين نص التأملات الديكارتية عن مكانة الجنون من العقل، حتى ولو زعم فوكو أن كلاً منهما يقوم على حركة

إجرائية واحدة، وهى حركة العزل والاقصاء: إقصاء الفقراء من جهة وإقصاء الجنون من جهة أخرى.

إن ما نرمى إليه هو أن مبدأ "التناثر المنطوقى"، الذى يشكل إحدى مسلمات المنهج الأركيولوجى، لا يقوم بوظيفته هنا بطريقة عشوائية أو اتفاقية بحتة، إذ أن عملية التقريب أو الموازاة التى تتم بين إحدى الموضوعات الفكرية التى لها، بحكم قواعد الخطاب الأركيولوجى نفسه، مجال عملها وحدود صلاحيتها، وبين واقعة "مادية" ما من وقائع التاريخ، لا يمكن أن تتم من غير اختيار مسبق وتدبير مخطط. أضف إلى ذلك أن عملية اختيار المنطوقات تبدو وكأنها محاطة لدى الكاتب بمجموعة من التحفظات والاحتياطات التى تكاد تفوق فى دقتها كثيرًا من المراسيم المقدسة، ومع ذلك فهذه المنطوقات كلها لا تكاد تتجاوز عددًا محدودًا من المقولات العامة التى تدرك، فى أغلب الأحيان، عن طريق الحدس وليس عن طريق المنهج البالغ التعقيد، والتى لا تتجاوز فى معظمها بعض المفاهيم والتصورات التى اصطنعها كثير من المؤرخين من قبل فى تقسيم الحقب الفكرية السائدة إبان العصر الكلاسيكى وبدايات الفترة المعاصرة. فنحن لو تذكرنا مقولة «التشابه»، التى عُرف بها عصر النهضة المولع بالعلوم الخفية، ومبدأ "التماثل والاختلاف" الذى تميز به العصر الكلاسيكى، وفكرة التاريخ أو "التاريخانية"، التى اشتهر بها القرن التاسع عشر بفضل ازدهار وشيوع نظرية التطور، لوجدنا أنها لا تشكل جميعًا اكتشافات أو تقسيمات مبتكرة إذ أنها مألوفة فى معظمها فى كثير من دراسات تاريخ الفكر والحضارة التى ازدهرت بشكل خاص بعد رواج «مدرسة الحوليات» (Les Annales) التاريخية منذ قيامها على أيدى كل من «لوسيان فغر» و«مارك بلوك» عام ١٩٢٩.

ولكن ليس هذا معناه أن فوكو مجرد ناقل لأفكار سابقيه من المفكرين والمؤرخين، فهو لاشك يبرع فى إعادة توزيع المادة التاريخية توزيعًا

مبتكرًا، ويبذ كثيرًا من أقرانه فى تجاوز المألوف والمطروق إلى درجة تبدو فيها نظرياته وأفكاره أكثر ثورية وجرأة. (من منا لا يتذكر مقولة موت الإنسان أو رفضه لنظرية القمع الجنسى)، وليس من شك فى أن هذه المهارات تبرز بشكل خاص فى دراساته ذات الطابع الموسوعى لاسيما كتابه المشهور: **«الكلمات والأشياء»** (١٩٦٦). ولكنها مجرد مهارات لا أكثر ولا أقل. ذلك أن فوكو المبتكر الحقيقى يبرز بصورة أوضح فى الدراسات البالغة التخصص مثل **«نشأة الطب الإكلينيكى»** (١٩٦٣) فى المقام الأول، ثم بعد ذلك فى دراساته عن **«الجنون فى العصر الكلاسيكى»** (١٩٦١) و**«المراقبة والعقاب»** (١٩٧٥) و**«تاريخ الجنس»** (١٩٨٤)، ولكن يبدو أن الدراسات العلمية تخضع، هى الأخرى بقدر ما تقدمه من جديد، وأحيانًا أخرى، وهذا هو الأغلب، بقدر ما تقدمه من إجابات متوقعة لاحتياجات ومتطلبات كامنة فى نفوس الناس. ونعتقد أن هذا هو السبب الأساسى فى هذا النجاح الباهر الذى حققته مؤلفات فوكو، بينما هناك كثير من المؤلفات الممتازة التى لم تحقق هذا القدر من النجاح والذيوع بالرغم من أن مؤلفيها لا يقلون عن هذا المفكر دقة فى البحث وقدرة على الكشف والابتكار والتحديد.

وليس من شك فى أن الجزء الأكبر من النجاح الذى لاقته أعمال فوكو يرجع إلى الطابع النضالى الذى يمثله بعضها لاسيما ما يتصل منها بمعالجة الخلفيات السياسية والاجتماعية للمرض العقلى ولنظام السجن. ومن المعروف أن فوكو قد لعب دورًا مؤثرًا فى بلورة حركة معارضة الطب النفسى التى قادها كل من كوبر ولانج، وربما دورًا أكثر فعالية فى حركة الدفاع عن حقوق المساجين (GIP). ولا شك أن الدور النضالى للكاتب هو "وظيفة" تقليدية مألوفة فى المجتمع الفرنسى، إلا أنها تتمتع بشعبية بالغة نظرًا لما يحيط بها من مخاطر وجرأة وبريق، وذلك منذ قيام فولتير، فى القرن الثامن عشر، بالدفاع عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حرية الممارسة الدينية ومجاربة الاستبداد والتعصب الأعمى، واشتهار زولا في دفاعه عن قضية "دريفوس" ومحاربته للحركة المناهضة للسامية في أواخر القرن التاسع عشر، وأخيرًا وليس آخرًا ذيوع اسم الفيلسوف والمناضل الكبير جان-برل سارتر، الذى يمثل النموذج "المثالى" و"الكامل" للمثقف الملتزم.

وليس من شك أيضًا في أن هذا الطابع النضالى ليس هو المسئول فحسب إلى درجة كبيرة عن نجاح أعمال فوكو، بل وعن إضفاء جانب كبير من "القيمة الأخلاقية" على هذه الأعمال التى تتسم في معظمها بنوع من المنهجية العلمية الصارمة، وإن كانت كتابات فوكو لم تخل، مع ذلك، وأنا أفكر في دراسته عن **الجنون في العصر الكلاسيكى** بوجه خاص، من ازدواجية غريبة تجمع من جهة بين رصانة العلم وموضوعيته في وصفه "الاكلينيكى" للعلل والظروف والحتميات، وبين تأجج ما تثيره العبارة الأدبية التأثيرية من عواطف في تصويرها لحياة المجانين، كما رسمها خيال الفنانين والأدباء. على كل حال، إن ارتباط أعمال فوكو بالنضال السياسى وبقضايا الحاضر ومشاكله، على الرغم من الطابع التاريخى الذى يتخذه البحث في هذه الموضوعات، قد عدد اهتماماته ونوعها إلى درجة أن كثيرين من النقاد الذين لا يتعاطفون معه قد اتهموه بالتفكك الفكرى والابتعاد عن المنهجية العلمية. ولقد سبق لنا أن أشرنا إلى هذا الضرب من التنوع والتعدد وزعمنا أن له أساسًا في المنهج الذى يصطنعه الكاتب، وذلك بقدر ما يقوم هذا المنهج سواء أكان أركيولوجيًا في فترة البدايات أو جينيالوجيا بآخرة على رفض كل عمليات التوحيد التى تتم باسم تكامل العمل الفكرى ووحدته الموضوعية.

إن منهج فوكو يقوم، كما نعلم، على إيثار التناثر والتفكيك من منطلق نظرى وهو منطلق يسمى أحيانًا بالاسمية (nominalisme)[٣]، وأحيانًا أخرى بالعدمية (nihilisme)، وهو على كل حال منطق نيتشة الذى يعتبر أن كل ما نتلقاه من مأثورات فكرية ونظريات سواء أكانت

ميتافيزيقية أو علمية هى ضروب من التفسيرات الجاهزة أو المركبة التى يجب علينا أن نفككها وأن نردها، وفقًا لما ابتدعه من منهج جينيالوجى، إلى مصادرها التاريخية المختلفة. وفى الحقيقة إن اختيار فوكو للمنهج النيتشوى، الذى يسعى إلى كشف «الحقيقة المصدرية» للأشياء، ليس اختيارًا عشوائيًا محضًا، إذ أن فوكو يلتقى مع نيتشة فى إدراكه لدور علاقات القوة والسيادة فى صناعة التاريخ والتوفيق بين الأشياء، بحيث تبدو على سطح الوعى كما لو أنها ظواهر عادية ومألوفة من كثرة ترديدها وتكرارها من قبل المستفيدين أو المستعبَدين. إلا أنهما يختلفان، من غير شك، فى الغاية من تطبيق المنهج، الذى أطلق عليه نيتشة «مسألة المصدر أو الجينيالوجيا»، ذلك أنه إذا كان هذا الأخير يعتمد فى نظرته إلى الوجود على منظور حيوى خالص بحيث يتجاوز مبدأ الخير والشر، أو بعبارى أخرى يربط بين مفهوم الخير والقوة وبين مفهوم الشر والضعف[٤]، فإن فوكو، على العكس، يحاول كشف علاقات القوى الكامنة فى صناعة الخطاب، وذلك عبر جميع مجالاته العلمية والسياسية والقانونية حتى يساعدة على "انفكاك" الإنسان من قبضته وعلى تحقيق القدر الأكبر من الحرية وذلك فى جميع حقول الممارسات المعاشية والإنتاجية والفكرية التى تعرض فيها الفرد، عبر التاريخ وإلى وقتنا الحاضر، للتموضع والتطويع.

على كل حال، إنه من المألوف إطلاق تسمية "العدمية" علىّ طريقة نيتشة فى كشف الأسس "المغرضة" التى تقوم عليها القيم الغربية، وعلى محاولته إبراز الدور الذى لعبته "أخلاقيات الحقد والعبودية"، كما يزعم، فى ربط الميتافيزيقا بالمنطق ودعوى الحقيقة، وفى وصل فلسفة الزهد والرهبنة بنظرية المنفعة، أما "الاسمية" فهى أكثر اتصالاً بالمنهج التاريخى نفسه المطبق فى الجينيالوجيا، وهو منهج قد راج حديثًا عند بعض المؤرخين والفلاسفة من أمثال "بول فين" و"دولوز" وفوكو. والمقصود بالاسمية الحديثة هو عدم إضفاء طابع الشيئية على المفاهيم والتصورات

المجردة كما كان يفعل الفلاسفة المثاليون وكما يقع فى ذلك بعض الفلاسفة المغرقين فى المادية، وعلى رأسهم كارل ماركس. فهذا الأخير لا يكف، بالرغم من القطيعة المعرفية التى أحدثها، كما يزعم التوسر، مع النسق الهيجلى وجدليته المثالية، عن إضفاء طابع الكينونة على كثير من مبادئه التحليلية مثل مقولة "العلاقات الاجتماعية للإنتاج" و"البنية التحتية" و"البنية الفوقية" وكذلك "عملية التناقض" التى يناط بها وظيفة تحريك الصراع الطبقى، ووظيفة استبطانه فى صورة وعى طبقى وكأنما كل هذه المفاهيم موضوعات فعلية وميكانزمات مادية حقيقية يمكنها التأثير فى التاريخ وتوجيهه نحو غايات محددة.

إن الاسمية سوف تسمح لفوكو، على العكس من ذلك، بنقل الممارسة الفكرية من نطاق "فلسفة التاريخ" إلى نطاق "فلسفة فى التاريخ"، ذلك لأنه لا يشىء علاقات الإنتاج ولا يخضعها لقطب اجتماعى أو طبقى واحد، وإنما يحاول إبراز دور أجهزة ومؤسسات السلطة فى عمليات تطويع الأجسام وتسخير عقول الأفراد من خلال ممارسات محددة وعمليات جزئية محسوبة. كذلك هو لا يشئ التناقض ولا يمزج بين طبقات الوعى ولا يحدد للتاريخ غايات شمولية، وإنما يبرز وظائف الأحداث ودورها كنقاط التقاء بين استراتيجيات الإخضاع والسيطرة وبين حركات المقاومة المتعددة، والتى لا يمكن حصرها، لمختلف وحدات الجسم الاجتماعى. غير أن ذلك لن يمنع منتقدى فوكو من الادعاء بأن انعدام النظرة الكلية لديه سوف يؤدى إلى تفتيت الرؤية الاجتماعية وغياب كل خطة طويلة الأجل للعمل السياسى(٥).

ومهما يكن من أمر، فإن الرؤية الكلية أو النظرة الشمولية ليست، كما قلنا، من الأمور التى يعنى بها فوكو، ولا هى من الأسس التى يبنى عليها ممارساته النظرية أو برنامجه النضالى، فهو معنى فقط ببعض القضايا أو بتلك التى يرى أن من واجبه التدخل فيها والكفاح من أجلها

لا من أجل مصالح حزبية أو لأنه يمثل ضمير الأمة، وإنما لمساعدة أصحابها على إصلاح أوضاعهم أو الحصول على حقوقهم لا أكثر ولا أقل. لذلك كله تكمن قوة التنظير عند فوكو فى النقد وليس فى البناء، والنقد فى جوهره، كما نعلم، تشتيت للتركيبات الفكرية الجاهزة وتفتيت للتفسيرات العضوية التى سادت سواء باسم عالمية الإنسان أو حتمية التطور وضرورة إحكام السيطرة التكنولوجية على كل مرافق الحياة. من ثم، نفهم لماذا حارب فوكو، كما حارب أستاذه نيتشة، من قبل، المفاهيم المثالية والغائية وفكرة الهوية والاستمرارية والثبات باسم فردية الأحداث وعشوائيتها المحضة وباسم الظاهرية وغياب الارتباط المنطقى بين الواقع والأشياء.

نفهم ذلك طالما هو يرى التاريخ مسرحية لا تنتهى من صراع القوى التى يتبادل فيها السادة والمسودون أدوارهم، كما تتبدل فيها "القيم" بتبدل طبقة السادة، وتتولد فكرة "الحرية" من ضرورة مقاومة السيطرة وينشأ "المنطق" من دوام الأشياء واستيعاب الناس للعلاقات والارتباطات التى تقوم فيما بينها بفعل "القوة" والعادات المترسخة. وطالما هو يرى أن علاقات "السيادة" لا تظهر إلا من خلال "طقوس" تنبثق بين الفينة والأخرى عبر التاريخ لتقيم "حقوقًا والتزامات" وتفرض "قواعد" ليس الغرض منها الحد من القوة وإنما تنظيم العنف إذ أن "قوانين السلام" ليست إلا امتدادًا أو صياغة منظمة للعبة الحرب[٦].

وإذا كانت "القواعد" وليدة العنف، فهى تولد العنف والدعوة إلى نقض نفسها، كما تدفع المسودين إلى احتلال مكانة السادة مبرزة بذلك فراغها من كل مضمون وإمكانية استخدامها عن طريق الخبث والدهاء ضد مبتكريها وواضعيها. ومن ثم لا يمكن للقواعد والقوانين أن تكون مجرد "أشكال" متصلة أو متتالية لمعنى واحد كامن فى بداية الإنسانية، وإلا كانت الميتافيزيقا أفضل علم قادر على تفسير التاريخ وكشف غايات المصير البشرى. لا غرو، من ثم، أن يكون التاريخ

مجموعة من التحولات والانقلابات والأحداث المتغايرة، وأن يخضع مصير البشرية لمجموعة من "التفسيرات" المرتبطة بإرادات مختلفة وقواعد متباينة يناط بالمنهج الجينيالوجى إبرازها فى صورة تبليات موجهة لخطاب المثل والقيم وصيغ الفعل والوجود. لذلك ليس بغريب أن يرفض المنهج "الجينيالوجى" كل مفهوم شمولى للتاريخ يقوم على توحيد المستويات المختلفة للزمن ويحاول التوفيق بين حقب الماضى فى شكل تسلسل يعمل على طمس التناقضات والاختلافات والتنوعات باسم حقيقة مقحمة من الخارج على عفوية الأحداث أو باسم هوية كامنة فى طيات مصدر أولى عليها أن تتجلى فى شكل ومضات وعلامات معبرة قبل تألقها أو تضوعها الأخير. ذلك أنه، فى الواقع، ليس هناك شىء تام فى تاريخ البشرية، إذ حتى العواطف والمشاعر والأفكار تخضع كلها للصراع والتضارب والاختلاف وتمر بحالات من القوة والسيطرة ثم الضعف والتآكل والانحلال. بل وحتى الأجسام نفسها لا تعرف الاستقرار والثبات، فهى لا تخضع فحسب لقوانين الفيزيولوجيا وإنما كذلك لتأثير التاريخ بما يفرضه عليها من أنظمة للعمل والراحة والغذاء والشراب وبما تمليه عليها المجتمعات من طقوس للعبادة ومن عادات وتقاليد(٧).

إن الجينيالوجيا النيتشوية، كما يفهمها ويؤمن بها فوكو، تعمل على إبراز الأحداث فى فرديتها الكاملة، أى بعيدًا عن عوامل الربط والتركيب التى يلجأ إليها المؤرخون وبعيدًا عن عمليات التفسير والتأويل التى يرتب بها الفلاسفة هذه الأحداث حتى تتلاءم مع نظرات الحكم السائد وتتوافق مع أهداف السلطة وغاياتها البعيدة والقصيرة المدى. كما أن هذه "الأحداث" ليست معارك بعينها أو معاهدات محددة، إذ أن كثيرًا منها قد ضُخم أثره وحُور هدفه وأُدمج فى عمليات زائفة من التبرير والتضليل. إن هذه الأحداث ليست إلا صراعات القوى فى تحولاتها المختلفة، وحياة هذه الصراعات التى تقوى وتسيطر وتفرض قوانيها وتفسيراتها تارة،

وتضعف وتتراخى وتتداعى رموزها تارة أخرى، وهى تتسم بالكثرة والتنوع والتعدد ولا تعرف الارتباط فيما بينها ولا علاقات العلة والمعلول أو الأسباب والنتائج ولا حتى الغطات والدروس. من ثم، كان على علم التاريخ الذى يخضع لهذا المنظور الجينيالوجى أن يتزود بنظرة الطبيب الذى يفحص الطاقات ويقيس مواطن القوة والضعف، ثم يحدد العلاج والدواء وليس برؤية الميتافيزيقى الذى يمجد البعيد ويبرر الأمانى والوعود.

إن تخليص التاريخ من الميتافيزيقا معناه التخلص من التراث السقراطى كما أسسه ودعمه أفلاطون، أى تخليصه من فكرة "الذكرى والتعرف"، وذلك عن طريق المحاكاة الساخرة للواقع، ومن فكرة "الاستمرارية والتراث" وذلك بطمس مبدأ "الهوية" التى تقوم عليها، وأخيرًا من فكرة "المعرفة" وما يرتبط بها من مفهوم "الحقيقة" الذى تقوم عليه المعرفة التاريخية. ومعنى ذلك فى نظر نيتشة، كما يذهب فوكو، هو السخرية من "النماذج المثالية" التى تقدم للغرب على أنها شخصيات حقيقية تجسد مطامحه وآماله وأحلامه على شاكلة "البطل الرومانى" الذى تجسد الثورة الفرنسية أخلاقياته الصارمة فى الفداء والتفانى والزهد، أو على شاكلة الصورة الوهمية "للفارس" المغوار المدافع عن الأرملة والفقير التى تنعقد حولها أحلام الرومانسيين، ونحن هنا لسنا إلا بصدد بعض الأمثلة من نماذج وهمية أخرى كثيرة تخترعها العامة وتغذيها عقول المفكرين لملء فراغ "الهوية" المزعومة، وإلا أمام أقنعة زائفة لستر الصراعات والتناقضات العميقة التى تتنازع تاريخ كل أمة، والتى على المؤرخ أن يبرزها وأن يكشف عن عنف التحيزات والتحزبات والشهوات والعواطف الجياشة التى تقف وراءها.

ويخلص فوكو إلى أن "إرادة المعرفة" التى تحرك التاريخ، فى تصور نيتشة، ليست إلا إرادة القوة نفسها فى نزعتها إلى السيطرة وإحكام قبضتها على الأحداث. ومن ثم، هى تقوم بالضرورة على الظلم وعلى دوافع عدوانية بحتة، ولا تسعى قط إلى تأسيس حقيقة موضوعية. إن

المعرفة لا تبعد، فى الواقع، عن جذورها المادية الأولى، ولا ترتقى، كما نظن، مع التأمل النظرى أو تطور حاجات العقل، كما أنها لا تهدف إلى تحرير الإنسان أو تأكيد ذاتيته، بل على العكس إن شهوة المعرفة تهدد وجود الإنسان نفسه طالما هى لا تتورع عن التضحية به فى سبيل تقدم العلم، وهكذا ينتهى نيتشة، كما يقول فوكو، بقبول ما كان يرفضه وهو التضحية بالحياة وحركتها فى سبيل "إرادة المعرفة" التى لا تحدها حدود(٨).

وليس من شك فى أن هذا الكلام، الذى يرد إلى نيتشة أصلاً، ليس بغريب على مذهب فوكو نفسه، ولا على طريقته فى التفكير. ذلك أن إرادة المعرفة هى إرادة القوة وهى إرادة الرغبة، والفرق الوحيد الذى يميز بين هذه النزعات أو الدفعات الثلاث هو أنه لا القوة ولا الرغبة تستطيعان أن تظهرا إلى حيز الفعل إلا عن طريق المعرفة والخطاب. إلا أن بروز كل من القوة والرغبة عبر الخطاب لا يكون على شكل انطباعات وانعكاسات دلالية، وإلا كان ذلك يعنى أنهما مجرد حالتين من حالات الشعور الراكدة أو مجرد موقفين معبرين أقرب إلى الجمود منهما إلى الحركة والحياة. إن القوة والرغبة يعملان، فى واقع الأمر، داخل الخطاب كنقاط ارتكاز استراتيجية لا تكف عن إجراء عمليات توزيع وترتيب وإعادة توزيع وصياغة، ولا تكف أيضًا عن التعرض لانكسارات وتصدعات، وكل ذلك من خلال تنظيمات لغوية وموضوعية ومفهومية متعددة المظاهر والأشكال.

من ثم، إذا كانت المنهجية الأركيولوجية تقوم أساسًا على تناثر المنطوقات الخطابية، وإذا كانت المنهجية الجينيالوجية لا تستطيع أن تستشف الجذور الأولية لقيام علاقات القوى وتأرجحها بين حركات السيطرة والتسلط تارة، وحركات الضعف والتهالك والانحلال تارة أخرى، إلا من خلال عمليات من البعثرة والتشتت، فكيف يستطيع الكاتب تنظيم العملية المعرفية نفسها ؟ وعلى أى أساس يتم له إعادة توزيع العناصر المختلفة، بل وبقايا العناصر التى

ينتزعها من سياقاتها وتكويناتها الخاصة سواء أكانت هذه تنتمى إلى مجال الممارسات الخطابية أو إلى مجال المؤسسات والتنظيمات الاجتماعية أو الإدارية ؟ إن ذلك لا يتحقق له، فى واقع الأمر، إلا عن طريق ما يسميه الكاتب "بالتشكيلات" أو "التجهيزات" (dispositifs)، وهى ضروب من النماذج المعرفية أو المؤسسية التى يقوم ببنائها أو اختيارها على أساس من المعطيات التاريخية أو الاجتماعية أو الفكرية التى لا تتطابق عادة مع آراء وتصورات العاملين معها سواء أكانوا فى مركز القيادة والتأثير أو فى مركز الخضوع والطاعة والتطويع. إن هذه التشكيلات، كما يلفت نظرنا إلى ذلك دولوز[٩]، تلعب دور النظم (régimes) التى لا تحكم المعطيات أو المفردات نفسها بقدر ما تحكم عملية صياغتها (énonciation) بحيث تبرز قدرتها على التغيير والابتكار والتحويل إلى تشكيل آخر، أو عدم قدرتها على ذلك، وهو ما يؤدى إلى ضروب من الانكسارات والاخفاقات وإعادة توزيع العناصر، من ثم، فى تشكيلات مرتدة.

ولعل أهم هذه التشكيلات التى يعتمد عليها فوكو فى ممارساته النظرية هى التشكيلات المؤسسية كنظام العزل نفسه الذى يوظفه فى وصف عمليات إجرائية متعددة من العزل والإقصاء والقطع والاستبعاد ليس فقط على مستوى الأحداث (أنماط العزل الفعلية والخيالية فى السجون والملاجئ والمستشفيات) وإنما كذلك على مستوى بناء الخطاب النظرى ومادته التصويرية نفسها من الاستعارات والكنايات التى توجه خيال القارئ، وكنظام "البانوبتكرن" الذى يستخدمه كنموذج مولد لعمليات من المراقبة والانضباط التى لا يناط بها فقط محاصرة السجين، وهى عملية سلبية بحتة، وإنما إعادة بناء شخصيته ودمجها من جديد فى نظام السوية الذى يقوم عليه المجتمع. وربما كان "التشكيل الجنسى" الذى ابتكره فوكو ابتكارًا، هو أخصب هذه التشكيلات قاطبة، وذلك ليس بما يتيح له فحسب من إعادة توزيع كامل لمعطيات معروفة ومألوفة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإنما بما يوفره له، بالأحرى، من إمكانيات ساعدته على قلب نظرية "القمع الجنسي" التي ينادي بها الماركسيون -الفرويديون، وعلى تفكيك "الصورة الخطابية - القانونية" التي تأخذها الأحداث التاريخية والاجتماعية في ذهن الأغلبية من المؤرخين الأوربيين.

ذلك أن القول بأن هذا "التشكيل الجنسي" قد استطاع، خلال القرن الثامن عشر الفرنسي، أن يُحوِّل بنية الزواج من نظام بحت للمصاهرة إلى نظام يقبل بنقل العاطفة وإشباع الجنس إلى داخل العلاقات الزوجية، أمر يسمح لفوكو بالادعاء بأن المجتمع لم يعد ينظر إلى الجنس من منظور الخطيئة والسقوط، ولا من خلال الصورة التشريعية التي تنظمه على مستوى المسموح والممنوع أو من حيث درجة القرابة والوضع اللائحي للأفراد، ولا، أخيرًا، كخطر يهدد استمرارية الأوضاع الاجتماعية ودوام نظم نقل الملكيات والثروة، ومعنى ذلك، في نظر الكاتب، أنه إذا كان نظام المصاهرة يرتبط بالاقتصاد بسبب وظيفته المألوفة في كل المجتمعات وهي نقل الثروات والممتلكات والحفاظ على التركيبة الاجتماعية السائدة، فإن "الجهاز" أو التشكيل الجنسي المبتكر يؤدي الغرض نفسه، ولكن بواسطة وسائل أخرى متعددة وهي الاهتمام بالجسد وبعمليات التكاثر والصحة والسكان، والحرص على إقامة نظام كامل من المعرفة بأسراره ودقائقه الخفية بفضل استخدام تقنيات موازية لما ابتكرته الكنيسة في إطار طقس الاعتراف والتوبة والغفران الذي لم تكف عن بثه ونشره بين جميع الفئات والطبقات الاجتماعية.

من ثم، إذا كانت عملية الاهتمام بالجسم من قبل السلطة لا يمكن أن تتم من غير تراكم معرفي أو تكوين مخزون من المعلومات والخبرات الدقيقة، وهي ما يوازي، ولكن من منظور الإرشاد الروحي والديني، التقنيات المختلفة التي تستخدمها الكنيسة في معرفة وتحليل الخطيئة والغواية، فإنه يصبح من الصعب القول بنظرية القمع الجنسي، ذلك أن القول بالقمع الجنسي من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قبل السلطة بدعوى الحفاظ على الطاقة العمالية بهدف الإنتاج قول ينطلق أساسًا من نظرة "طبيعية" بحتة للجنس، كما يتعارض مع الإشكالية التاريخية التى يطرح فوكو الجنس من خلالها، طالما أن الجنس فى حد ذاته لا يخرج عن كونه وظيفة بيولوجية عامة لا تميز لها ولا حضور إلا من خلال التنظيمات والتشكيلات الاجتماعية - التاريخية التى تضفى عليها دلالاتها الفعلية كممارسات حضارية وسلوك. أضف إلى ذلك أن قضية الاهتمام بالجسم أو الجسد من الناحية الجنسية لا يجب النظر إليها عند فوكو بمعزل عن وظيفة الجسم من ناحية عمليات الضبط (discipline) التى يبرزها فى تحليلاته لنظم العزل وقيام السجن كمؤسسة إصلاحية إبان القرن الثامن عشر.

إلا أننا لو فكرنا جيدًا فى خلفيات موقف فوكو من نظرية القمع الجنسى فى تاريخ المجتمع الغربى الحديث لوجدنا أن رؤيته الخاصة ليست، فى واقع الأمر، إلا الوجه المعكوس لهذه النظرية، وذلك لعدة أسباب مختلفة، وإن تداخل بعضها ببعض بشكل واضح. ففوكو يرفض نظرية القمع لأنه يرفض على السواء مبدأ التفسير الطبيعى أو البيولوجى للجنس الذى يمثله كل من رايش وماركيوز بالذات خير تمثيل، ومبدأ التفسير القانونى والرمزى الذى لا يفصل عملية خرق قواعد التحريم عن نص التحريم نفسه، وهو مبدأ كان يقبله فى البداية على أساس أن التحريمات وخرقها لا يمكن أن تنشأ إلا من خلال علاقات رمزية، ثم انتهى إلى استبعاده مع رفضه لنظرية "لاكان" (Lacan) فى التحليل النفسى التى اعتبرها فى النهاية نوعًا من الإسقاط على واقع الممارسات الفعلية.

يبقى السبب الأخير وهو ربما الأهم لأنه ينبع من تحول نظرية فوكو نفسها بعد دمجه لمنظور السلطة بتحليلاته الأركيولوجية للخطاب. ذلك أن فوكو، كان ينطلق فى تحليلاته الأولى للحقول المعرفية المختلفة، التى تكونت من خلالها العلوم الإنسانية الحديثة، من منطلقات سلبية بحتة كعمليات العزل والإقصاء والتحريم والمنع والقمع

إلى آخر هذه الإجراءات التى كانت تشكل، فى نظره، الخلفية المكبوتة الضرورية لقيام النظم العقلانية الحديثة. غير أنه ابتداءً من دراسته عن نشأة السجن ووظيفته فى القانون الأوربى الحديث أخذ يدرك الدور الإيجابى الذى تلعبه ممارسات الضبط الكامنة خلف الواجهة الجزائية الرادعة للقانون فى بناء وبلورة معايير انضباطية وتنظيمية سيكون لها بالغ الأثر فى تشكيل ركيزة المجتمع الغربى الحديث. إن هذه المعايير سوف تحول الوظيفة السلبية لنظم الردع والضبط من عملية إيقاف وعزل وإعاقة وحبس إلى عملية نشر وتوزيع لميكانزمات وطرائق نشأت وتبلورت داخل المؤسسات العقابية والإصلاحية (السجون والملاجئ والإصلاحيات) والمؤسسات التربوية والتعليمية والتدريبية (المدارس والورش والمعسكرات) وأخيرًا داخل المؤسسات العلاجية (المستشفيات والمصحات)، وذلك بحيث تشمل المجتمع بأسره وتضفى عليه، من جراء ذلك، نوعًا من التناسق والاتساق والتكامل. ولعل الأعجب من ذلك، كما يشير أحد الباحثين، هو أن عملية التطويع الجماعى، التى كانت تشكلها ظاهرة انتشار نظم الضبط وتأصيل الروح المعيارية اللازمة لها، لم تكن تستبعد الأفراد. بل على العكس، إن هؤلاء ما كانوا ليفلتوا من قبضتها ولكن ليس من حيث كونهم أشخاصًا وإنما كأعضاء ووحدات تدخل فى تنظيمات وتشكيلات لا تقوم على اعتبارات شخصية وإنما على مبادئ تنظيمية وتقنيات فعالية ظاهرية بحتة[10].

لا جرم، من ثم، أن يسخر "بودريار" من مفهوم السلطة والجنس عند فوكو، إذ طالما يؤمن كاتبنا بعملية انتشار ميكانزمات السلطة فى صورة معايير تنظيمية تشمل جميع الشرائح الاجتماعية، فإن العلاقات السلطوية تتفتت إلى مالا نهاية وتكاد تنصهر بين تعدد مستويات الضغوط ومستويات المقاومة إلى درجة تختلط فيها رغبة السلطة بسياسة الرغبة[11]. ومن ثم، نفهم مقالة فوكو بأن السلطة لم تكبح الجنس ولا الرغبة فيه وإنما ساعدت على انتشاره وإنتاجه فى صورة

"حقيقة" تمكنها من الهيمنة على الإنسان وتسخيره لأغراضها وأهدافها. ولعل هذه الفكرة "الإنتاجية" التى ينادى بها فوكو، وإن كان "بودريار" لا يفهم كيف تكون هناك دعوة إلى التحرر من غير وجود نوع من الكبت الأولى، أقرب إلى طبيعة المجتمع الرأسمالى المنتج، إذ أن هذا الأخير، كما ينتج الميكانزمات والتقنيات والسلع، ينتج كذلك الجنس ويستثمر موضوعات الرغبة وما يثار حولها من طاقة وتوتر وإشغال للخيال من خلال تجارة رابحة يطلق عليها اسم "التحرر" الجنسى.

إن الحرية الجنسية قد أصبحت الآن واقعًا فى الغرب، كما أصبحت تجارة منظمة ومدرة، تجارة تموضعت من خلالها المرأة وأصبحت بسببها سلعة رائجة تستخدم فى شتى أغراض الحياة الاجتماعية، فهى وسيلة عرض وإعلان وأداة إغراء وجاذبية لا تكف عن إشباع حاجات خيالية و"ضرورات" وهمية لا يكف عن إنتاجها عالم الرأسمالية المتطور من منطلق ترويج السلعة والتفنن فى أساليب العرض والبيع. إلا أن فوكو، بالطبع، لم يقصد إلى إدانة ذلك، وإنما على العكس أراد إدانة استخدام السلطة للجنس كوسيلة من وسائل إشتغال الناس والسيطرة على أذهانهم. نقصد أنه لم يدن الحرية الجنسية من حيث هى حرية، بل على العكس إنه يريد تعميق هذه الحرية ورفع كل أنواع الحواجز المقامة عبر التاريخ على طريق الجنس، وإذا كان يدين شيئًا فإنما يدين خبث السلطة كما يدين الوسائل الملتوية التى تلجأ إليها فى إنتاج ألوان من "الحقائق" الوهمية التى تنسج حول الجنس وتجعل منه موضوعًا مطلقًا وهو ليس فى حد ذاته بموضوع، وإنما مجرد نشاط عادى لا يخص إلا إشكالية الفرد فى علاقته "الأخلاقية" بالآخرين.

إن التحرر، الذى يسعى فوكو إلى تحقيقه، هو نوع من التحرر الجذرى الذى لا يتم، فى نظره، إلا بالتخلص من ربقة العقد والمركبات النفسية التى نسجها التحليل النفسى حول "دخيلة" الإنسان، وبالذات من نظرية "لا كان"

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

التى تجعل من الرغبة مرادفًا لنقص جذرى يخص الواقع الحضارى للإنسان، هذا الواقع الذى يسبق، فى نظره، ويفسر مشاعر وأحاسيس الظلم الاجتماعى والقهر السياسى، والذى لا يمكن إشباعه، من ثم، إلا عن طريق الأحلام. إلا أن الذى سيقوض دعائم "اللاكانية" ليس هو فوكو، وإنما صديقه النيتشوى "دولوز" الذى ينقل الرغبة من مستوى "النقص" إلى مستوى الفعل "الإيجابى" على طريقة نيتشة، وذلك بانتزاعها من المنظور الماركسى الذى يربطها بعلاقات الإنتاج والأيديولوجيات الملازمة لها، وكذلك من منظور اللاشعور الذى يردها إليه فرويد، لربطها بمبدأ "إرادة القوة" النيتشوى. من ثم تصبح الرغبة، على مستوى الفعل الإيجابى، رغبة إنتاجية فعالة أى رغبة فى السلطة، وعلى مستوى رد الفعل، رغبة فى القهر، وهى ما تبرزه من المنظور النيتشوى أخلاقيات العبودية عبر قيم الطاعة والزهد والتفانى والتضحية بالذات، وهى نفس القيم التى سيبلورها التحليل النفسى فى أشكال كثيرة وعلى رأسها، من غير شك، عقدة الذنب الأوديبية[١٢]. من ثم نفهم ثورة فوكو على التحليل النفسى وعلى آخر رموزه الشهيرة "جاك لا كان"، كما نفهم محاولته إبراز إشكالية "جنسية- أخلاقية" بعيدة كل البعد عن المنظور النفسانى.

وليس من شك فى أن إبراز دور التحليل النفسى فى الحفاظ على معايير السوية، التى لا تشكل، فى نظر الكاتب، إلا نوعًا من الامتداد لمعايير الانضباط التى أنتجتها مؤسسات الدولة إبان قيام ما أسماه بنظام "السلطة - الحيوية" (bio-pouvoir) فى القرن التاسع عشر، هو الذى يفسر لنا الدعوة إلى مناهضة الطب النفسى الوضعى وإلى تحرير مفهوم المرض العقلى من إسار التشخيص الواحدى الجانب الذى يسقطه الطبيب على مرضاه. ومن ثم، ليس بغريب أن يربط فوكو بين الوظيفة الدفاعية المناطة بعمل المحلل النفسى وبين الدور "الأركيولوجى" الذى لعبته تقنيات الاعتراف ومحاسبة الضمير فى التمهيد

لقيام علم التحليل النفسى. وهكذا يستطيع فوكو أن يبرز دور التقنيات التحليلية سواء عبر النموذج التقليدى للاعتراف أو عبر النموذج الحديث للتحليل النفسى فى تشكيل الرؤية التفسيرية التى ستهيمن طويلاً على مفهوم الذات والشعور فى الوعى الغربى. أى أن البحث عن "حقيقة" الذات فى إطار الصراع بين عالمين متعارضين : بين عالم الطبيعة والغريزة والدفعات العمياء والهدامة من جهة وعالم الحضارة والمعيارية والسوية من جهة أخرى ليس إلا نتاجًا لهذه التقنيات التاريخية.

لقد كان على فوكو أن يضع حدًا لهذا المفهوم الدلالى - التفسيرى للذات، كما كان عليه أن يقضى على كل التصورات الانعكاسية التى تجعل منها مجرد تعبير أيديولوجى لعلاقات الإنتاج أو جزءًا من عملية الشعور وإدراك العالم، كما كان عليه أن يستبعد من دراسته للمجتمع، الذى تشكل تقنياته ومعاييره الأخلاقية الخلفية التى تبرز من خلالها الذات، نموذج "الشرعية القانونية"[١٣]، الذى يحجب دراسة عملية توزيع السلطة نظرًا لبلورته لدور الدولة ومؤسسات الحكم وإهماله لعمليات المقاومة والمعارضة التى تقابلها حركة السلطة فى مختلف وحدات وتكوينات الجسم الاجتماعى. ذلك أن حصر دراسة عملية السلطة فى نطاق الدولة وهيمنة الطبقات المتحكمة فى عملية الإنتاج وتوزيع الثروة القومية تحدد الرؤية العامة للمجتمع فى إطار ثنائية لا يمكن تجاوزها، وهى ثنائية القمع ومعارضة القمع وثنائية التحريم وخرق التحريم. وليس من شك فى أن هذه الرؤية تعمل على تبسيط علاقات القوى المتصارعة والدور المركب الذى تلعبه على مختلف مستويات الحياة الاجتماعية. كما أنها تفرض على موضوع البحث بعض التوجهات النظرية التى تمليها على الباحث قناعات معينة بفلسفات مسبقة لتفسير التاريخ، وهى فلسفات تُسْقَطُ فى الواقع، على الممارسات الفعلية للسلطة فى المجتمع.

أضف إلى ذلك أن عملية إبراز الوظيفة الإيجابية التى تهدف إلى تحقيقها التشريعات

القانونية لا تبرز إلى حيز الوجود إلا بمحاولة تجاوز صياغتها الظاهرة التى غالبًا ما تعكس الصورة المثالية التى يحاول أن يرسمها كل مجتمع لنفسه. لا جرم، من ثم، أن نرى كل دساتير العالم تقر مبادئ الحق والعدالة واحترام حقوق الإنسان وحرياته الأساسية، وإن كان ذلك لا يعبر، إلا فى أدنى الحدود، عن الواقع الفعلى للممارسات القانونية. وليس المقصود هنا، بالطبع، من الوظيفة الإيجابية إلا الحتميات الاجتماعية والضرورات التاريخية الفعلية لواقع علاقات القوى التى يخدمها القانون وإن اتخذ فى صياغته، كما هو مألوف، طابع العالمية والشمول.

إن تحرير واقع الممارسات الاجتماعية من الإطار القانونى، الذى تبرز من خلاله عملية إضفاء الشرعية على دور السلطة، يتيح لفوكو تحرير هذه الممارسات من فكرة القمع والقهر التى كانت مسيطرة على أبحاثه الأولى حول تاريخ الجنون ونشأة مفهوم الأمراض العقلية، وإبراز عمليات بث وانتشار تنظيمات وآليات ومعايير الضبط والعقلانية التى فرضتها الظروف التاريخية لبناء وترشيد الدولة الأوروبية الحديثة. ولا شك أن انتشار مثل هذه الآليات يعمل على دمج الأفراد من خلال عمليات ترشيد دقيقة وبالغة الخصوصية، وهذا هو ما حاول الكاتب أن يبرزه من خلال تحليلاته لبعض التجارب التاريخية الدالة مثل الجنون والمرض والسجن والجنس. إلا أن عملية الدمج هذه لا تتم، فى الوقت نفسه، من غير إحداث مجموعة لا تحصى من المقاومات وعلاقات الصراع التى غالبًا ما تدخل فى مواجهات "غير منظمة"، مع أشكال السلطة. إن هذه المواجهات، التى لم تصل بعد إلى حد التنظيم والثورة، هى التى تعنى فوكو بآخرة نظرًا لما تحتويه من إمكانيات خلق التنوعات الفردية وما تتضمنه من ابتكارات تكتيكية وطرائق متنوعة قد تكون فى صورة تحالفات وتضامنات ضد "الامتيازات" الفئوية أو المعرفية وقد تكون نوعًا من المقاومة الرافضة للتفسيرات الأيديولوجية أو، باختصار، «للطريقة التى توظف بها المعرفة وتدار وفقًا

لعلاقتها بالسلطة»[١٤].

معنى ذلك أن فوكو بعد دراسته للممارسات الاجتماعية -السلطوية المختلفة فى تطويعها للفرد وإبرازه فى صورة موضوعية بحتة كشىء قابل للمعرفة والتفسير والتحليل أخذ يعنى بإبراز الجانب الآخر من الفرد وهو إنتاج ذاتيته وحقيقة هذه الذاتية كمحصلة لتداخل علاقات الضبط والتطويع بعلاقات المقاومة التى يظهرها الأفراد. ومن هنا يتبين لنا أن هناك، كما يذهب فوكو، صورتين للفرد قد تم ظهورهما فى العالم الغربى : صورة الفرد الخاضع تمامًا لضوابط السلطة والمتطابق مع معاييرها، وصورة الفرد المتمسك بهويته، الواعى بها. ويعتقد فوكو أن الصراع من أجل الحفاظ على هوية الفرد تبدأ مع حركة الإصلاح الدينى المعروفة بالبروتستانتية إبان القرن السادس عشر، وإن كان من المعروف أن بروز الروح الفردية فى فرنسا لم يتبلور إلا على إثر التصدعات الكبرى التى أحدثتها الثورة الفرنسية فى البنية الطبقية الجامدة التى ورثها المجتمع الفرنسى عن العصور الوسطى.

ويعتقد فوكو أن السبب الرئيسى فى شحذ هذه الروح الفردية هو الطابع الشمولى أو الطبقى الصارخ الذى اتخذه جهاز الدولة فى مواجهته اليومية للواقع الاجتماعى، كما يعتقد أن الدولة قد عملت منذ القرن الثامن عشر على تبنى ما يسميه "بالسلطة الرعوية"، التى كانت لها وظيفتها التعليمية والتهذيبية الخاصة فى قلب الكنيسة المسيحية، وذلك بعد تعديلها وتحويلها إلى نوع من الرقابة الصحية على المواطنين وإلى نوع من الاهتمام برفاهيتهم وسعادتهم على هذه البسيطة. وليس من شك فى أن أهم أسباب هذا الاهتمام هو فطنة الدولة الحديثة إلى دور السكان والصحة العامة فى بناء قوتها وتدعيم الثروة الوطنية. ومن الواضح أن ما يقصده فوكو بالسلطة الرعوية ليس إلا مجموعة السياسات الاجتماعية التى ترسمها كل دولة رشيدة لنفسها بغرض تحقيق أهدافها بصورة منظمة ومخططة. إلا أن المصلحة العامة كانت غالبًا ما تختلط فى هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأزمنة السابقة على قيام الدول الديموقراطية المعاصرة، التى لا تفلت بدورها من الشكوك والاتهامات، مع مصلحة الطبقات الثرية المهيمنة على زمام السلطة.

مهما يكن من أمر، فإن هذه السلطة الرعوية لم تكن حكرًا على الدولة وحدها إذ أنها انتقلت، وفقًا لما يذهب إليه فوكو من انتشار آثار السلطة فى الجسم الاجتماعى كله، إلى أجهزة البوليس والأمن والمؤسسات الاجتماعية والتربوية والطبية، بل وإلى الأسر نفسها عن طريق التوعية والوعظ. ولقد استهدفت هذه السلطة، بغرض السيطرة على الأفراد، جمع البيانات اللازمة حول موضوعات ذات طابع "كمى" وإحصائى كالاقتصاد والسكان وأخرى حول موضوع ذى طابع "تحليلى" كشخصية الفرد. ومن ثم يدعو الكاتب إلى التخلص من كل أشكال الذاتية المتوارثة عبر القرون وذلك بقدر ما تمثل هذه الذاتية المفروضة إحدى الوسائل الخبيثة التى استخدمتها الدولة الحديثة، تحت ستار العقلانية وتحديث قوة الدولة، فى استبعاد الأفراد وإخضاعهم لسيطرتها[١٥].

ولكن يا ترى ماذا يقصد فوكو بحديثه عن الفرد وبضرورة تحريره، من ميكانزمات الضبط والتطويع ؟ هل هو يقترب فى مفهومه من نظرات ماركس وفيبر اللذين ينسبان، كما يقول الباحث الإيطالى "بيزورنو"[١٦] إلى علاقات الإنتاج أو الوظائف التنظيمة دورًا أساسيًا فى تشكيل الفرد وإعاقته عن التطور أو النمو وفقًا لرغباته الخاصة، أم أن منظوره يختلف عن رؤيتهما؟ وذلك لأن هذه الأخيرة تفترض، مهما يكن دور الميكانزمات الأولية، صورة مسبقة عن "إنسان" حقيقى له مصالح ومطامح فعلية، وإلا لم يكن هناك معنى، بالنسبة للماركسيين مثلاً، لمفهوم "الضمير الزائف".

لقد أوصى فوكو، كما لاحظ ذلك الباحث الإيطالى، بعدم اعتبار الفرد مجرد "نواة" أولية سلبية تفعل بها السلطة ما تشاء وتشكلها بطريقة "عشوائية". أى أن الفرد، فى رأى

كاتبنا، ليس سابقًا على السلطة، وإنما هو إحدى "آثارها الأولى" كما يُحب أن يقول. ويخلص "بيزورنو" من ذلك إلى أنه يجب استبعاد تفسير الفرد على أنه "ذات فاعلة، ثابتة الهوية" أو اعتباره إحدى "المعطيات" التى علينا أن نسلم بها مسبقًا فى أى بحث نجريه عن الإنسان. على هذا النحو، يبدو الطابع الاتفاقى البحت لمفهوم الفرد عند فوكو، فهو يجب أن يخضع مثل غيره من الأحداث الأركيولوجية، كما يقول "بيزورنو"، لعمليات التشتيت والتناثر الضرورية لفك كل الارتباطات والتراكمات التى يقيمها حوله الشعور العام فى كل عصر[١٧].

وهكذا تبرز لنا الصورة الوظيفية المحضة للفرد عند فوكو. وذلك يرجع، من غير شك، إلى المفهوم الاستراتيجى الأساسى الذى يبنى عليه الكاتب تصوراته للمجتمع ولعلاقات القوى التى تحركه. معنى ذلك أن فوكو لا يرى الظواهر الاجتماعية إلا من خلال عمليات تكتيكية ومناورات تتصارع فيها القوى وتتشكل على إثرها السلطة ولكن من غير أن تصل قط إلى مرحلة نهائية وحاسمة وإلا فقدت معناها كعلاقة قوة لا تقوم أو تستمر إلا بوجود حركة مقاومة لا تكف عن مناوءتها. وليس من شك فى أن ما يرمى إليه فوكو من ذلك هو تجريد مفهوم الفرد من كل عمليات التشكيل التى قامت بها السلطة، عبر التاريخ الحديث، لإضفاء مضامين وأشكال معينة على الفرد بغرض تثبيته فى صورة هوية محددة ومستمرة ودمجه بإطار مرجعى من النظم والقواعد المعيارية التى ترسم له حدود المسموح والمعقول والمقبول، بحيث يعتبر أى خروج على هذه الحدود نوعًا من المروق والجنون والجريمة. وبالطبع ليس المقصود بذلك هو أن الفرد يستطيع أن يعيش خاليًا من كل "مضمون" وبعيدًا عن كل تأثير اجتماعى أو اقتصادى أو ثقافى، وإنما المقصود أن الفرد ليس إلا حصيلة هذه المؤثرات أو الموجهات، التى يلعب التاريخ فى تخصيصها الدور الرئيسى والحاسم، ولكن مع فارق بسيط وإن كان بالغ الأهمية، وهو أن الفرد فى رد فعله

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجاه قوى السلطة الضاغطة عليه يتميز إلى حد ما بأسلوب رد فعله، أى بطريقة تجاوبه أو رفضه.

إن هذه الطريقة، التى نشير إليها، هى نفس القدرة التى تحدث عنها فوكو بصدد الدعوة إلى "الانفكاك" عن الأفكار والمفاهيم التقليدية الشائعة بغية تأكيد الذات وزيادة التعرف على النفس من منطلق المغايرة. إن الفردية تكون، من ثم، فى عدم التطابق مع الآليات الاجتماعية والسلطوية التى تميل إلى إنتاج سلسلة من الكائنات "المتجاوبة" مع أهداف السلطة وعلاقات الهيمنة. ولاشك أن إبرازها أو تحريرها من قبضة المعايير السائدة ليس معناه إلا تحقيق مواقف نقدية من السلطة الحاكمة.

إن هذه المواقف النقدية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بطبيعة العمل الفلسفى نفسه عند فوكو. ذلك أن فوكو لا يعنى فى دراسته التحليلية للماضى بدراسة التاريخ من أجل التاريخ، وإنما من أجل تفسير وتوضيح بعض إشكاليات الحاضر. ولكن بما أنه، كما يقول راشمان، لا يؤمن بالعلاقات السببية ولا باستمرارية التاريخ، فإنه لا يرى فى الحاضر مجرد نتيجة للماضى، وإنما يرى فيه إحدى الاحتمالات الممكنة المتولدة عنه أو إحدى الحالات الخاصة التى قد تم تحقيقها[١٨]. من ثم، فإن الغرض من دراسة التاريخ فيما يخص بعض المؤسسات الغربية، التى يرى فيها الكاتب ضربًا من القبليات التاريخية لبعض الممارسات السلطوية الحالية، ليس هو الوعظ أو التثريب وإنما إفساح المجال لإمكانية التعرف على أشكال أخرى محتملة من التطور أو الحدوث، لأن حركة التاريخ، فى نظره، لا هى حتمية ولا منطقية ولا غائية، وإنما مجرد حصيلة لتدافع وتصارع عفويين لعلاقات القوى. ولا شك أنه بهذه النظرة المتحررة من أغلال الماضى يمكن إصلاح الحاضر وتصويب مساره، ولكن ذلك لا يتم إلا باليقظة المستمرة والمقاومة العنيدة لعمليات الخداع الأيديولوجى وعمليات الإدماج اليومى التى تمارسها ميكانزمات السلطة ومعاييرها التنظيمية تجاه الأفراد والجماعات.

ولعله من الغريب حقًا أن يكون فيلسوف "موت الإنسان"، هذا الوهم الذى ابتكرته ابستمولوجيا القرن التاسع عشر على أثر تصدع مبدأ "اللا محدود" الذى قامت عليه نظرية التمثيل فى العصر الكلاسيكى، هو المعنى بتحرير الفرد وإنقاذه من سجن الميكانزمات الاجتماعية والحتميات السلطوية. أليس هذا الفرد هو هذا الظل عينه الذى سطع على خلفيته الرمادية نور العقل الكلاسيكى، وهذا الصمت الذى أراد كاتبنا أن يعطيه الكلمة عبر غمغمات الجنون؟ إن كل ما استبعدته المعارف العقلية لتحقق وضعيتها كعلوم ذات مردود عملى أو نفعى وكل ما استبعدته السلطة من خلال نظم الضبط وآليات التنظيم يعود إلينا فى شكل ذات تحاول، بالرغم من كل ما تعرضت له من ضغوط تاريخية، تحقيق نفسها فى شكل من أشكال السلوك أو فى أسلوب من أساليب الوجود. إن الذات التى نحن بصددها هى أشبه بمنطقة الظلال التى لم تصلها بعد أضواء العقل والعلم، وهى التى تظل، من ثم، منطقة المخاطرة واللامتوقع بالنسبة للسلطة التى تسعى، بحكم وظيفتها، إلى بسط سيطرتها على كل أبعاد الإنسان سواء فى صورته الاجتماعية أو الفردية. إلا أن الذات، من هذا المنظور، تظل الوجه الآخر من السلطة، هذا الوجه الذى يبقى قابعًا فى عتمته طالما أنه لم يدخل بعد فى حقل المعرفة - السلطة وفى شبكة ممارساتها الخطابية المشروعة.

غير أن فوكو قد قرر بأخرة أن يعنى بإلقاء الضوء على الذات نفسها، لا على الذات كإحدى الإفرازات السلبية للسلطة، وإنما على وجودها كحقيقة واقعة فى قلب الممارسات الأخلاقية. ولقد أراد كعادته أن يختار مجالاً محددًا ليبرز فيه الدور الخاص، بل والبالغ الخصوصية للذات كحقيقة أخلاقية. وكان هذا المجال هو الجنس بلا منازع لما له من أواصر وثيقة، لأسباب تاريخية بعينها أهمها تعميم ظاهرة طقس الاعتراف ونشأة علم التحليل النفسى، بقضية حقيقة النفس البشرية فى الفكر الغربى. معنى ذلك أن اهتمام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوكو بتحليل الذات من خلال موضوع الممارسات الجنسية كان مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بقضية الحقيقة. إلا أنه ربما كان الاهتمام بالحقيقة هو نفسه جزءًا من اهتمام الكاتب بعلاقة الجنس والذات بالسلطة. غير أن الفترة الأخيرة من حياة الكاتب كانت، على كل حال، مكرسة بصورة واضحة لدراسة ما أسماه بقضايا "الاهتمام بالذات".

خلاصة القول فى ذلك أن موضوع دراسة الجنس كان له شقان عند فوكو : شق خاص بنشأة نظام "السلطة - الحيوية" (bio-pouvoir) وما يؤدى إليه من عمليات تنظيم السكان وما يولده أيضًا من إفرازات أيديولوجية خاصة بتحسين النسل والموضوعات العرقية، وشق آخر يتصل بقضية العلاقات الحميمة التى تنشأ بين البشر حينما يتم للإنسان تجاوز النشاطات البيولوجية البحتة، وهو ما يطرح علينا قضية الحقيقة والذات التى سوف تحظى باهتمامنا الآن.

إن ارتباط الحقيقة بالذات لا يأخذ، عند فوكو، شكل العلاقة المألوفة التى نراها تربط بين سلوك الإنسان وبين الغايات المنشودة من هذا السلوك. من ثم، فهو لا يأخذ فى الاعتبار القيم المفارقة التى توجه هذه السلوك وتضفى عليه طابعه الأخلاقى، وذلك بالقدر الذى لا تجعل فيه الفعل يفنى فى آنيته المباشرة. بل على العكس من ذلك تمامًا، إنه ينطلق من الأرضية النيتشوية التى لا تضفى قيمة إلا على الفعل نفسه فى عشوائيته أو عفويته المحضة، أى الفعل فى تأكيده لذاتية صاحبه وفى تأكيده، من خلال هذه الذاتية، لإرادة الحياة الأولية التى تجب كل إرادة. وليس من شك فى أن هذه "المسلمة" الأولى هى التى تشكل، فى نظرنا، الموقف الأساسى لفوكو من واقع الغرب الأخلاقى، كما تفسر نفوره العميق من كل نظام القيم والمثل التى تؤكد هذا الواقع وتثبته عن طريق تطويع الفرد وصبه فى قنوات موجهة وإن اتخذت أشكال العقلانية والتنظيم من جهة وأشكال الحقيقة الأنطولوجية - النفسية من جهة أخرى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلا أن هذه "الحقيقة" ليست إلا مجرد مسلمة يقبلها فوكو ضمنًا، إذ أن أى اختيار لا يحتاج، من المنظور النيتشوى نفسه، إلى تبرير منطقى أو عقائدى طالما أن كل الحقائق أولية أو غير أولية هى بالفعل تفسيرات وتقييمات جاهزة لذلك سنلاحظ ظهور هذه الحقيقة فى كتابات فوكو الأخيرة عن اللذة والاهتمام بالذات عند اليونان فى شكل خلفية أخلاقية وجمالية مسقطة على الفكر اليونانى نفسه، بينما هى لم تكن تبرز من قبل عبر الممارسات الخطابية الغربية التى أفرد لها الكاتب العدد الأوفر من دراساته وتحليلاته إلا من خلال بروتوكولات وقواعد محددة "للقول - الحق"، كما يقول "بول فين"(١٩).

نريد أن نقول، بعبارة أخرى، بأن هناك صورتين للحقيقة عند فوكو : صورة ذاتية محضة وثيقة الصلة برؤيته للفعل الإنسانى الحر، وهى التى سيقدمها لنا بطريقة إيجابية عبر النموذج الأخلاقى -الجمالى للسلوك اليونانى- الرومانى، وصورة أخرى إجرائية بحتة لا قيمة لها إلا داخل الأنساق المعرفية - السلطوية والحقول الخطابية المتصلة بها التى توظفها بطريقة قبلية مقننة ومحددة. وليس من شك فى أن هذا المفهوم الأخير للحقيقة لا يشكل فى حد ذاته سرًا مستغلقًا، إذ أنه من المعروف أن كل أشكال السلطة، سواء حاليًا أو عبر التاريخ، تحرص بطريقة معلنة وغير معلنة على تقديم رواياتها وتفسيراتها الخاصة، ليس فحسب للأحداث الجارية، وإنما كذلك لكل عناصر التراث والتاريخ. إلا أنه إذا كانت هذه حقيقة مألوفة ومستهلكة، فإن الذى يعنى فوكو من تقريرها هو إبراز الدور التاريخى للسلطة فى صناعة المعرفة نفسها وتحديد قنواتها ومناهجها من خلال مختلف أنظمة الدولة ومؤسساتها التى لا تلعب دورها المؤثر والفعال فى توجيه الرأى العام فحسب، وإنما كذلك فى تربية أجيال بأكملها.

أما الصورة الإيجابية للحقيقة، وهى التى وسمناها بالذاتية، فهى لم تعمل قط بصورة معلنة

أو على الأقل صريحة، ذلك أنها لم تبرز خلال الأعمال العديدة التى كرسها الكاتب لنقد مؤسسات الدولة الليبرالية الحديثة إلا بطريقة تلميحية غير منظمة، وذلك ربما لارتباط هذه الصورة، كما نراها فى دراسة الكاتب عن **"تاريخ الجنون فى العصر الكلاسيكى"**، برواسب المنهج الفينومينولوجى الذى كان لا يزال مستحوذًا على عقله حينذاك، وربما أيضًا لأن هذه الصورة لم تكن تشكل معالم واضحة ومتكاملة نظرًا لارتباطها بالجوانب السلبية البحتة التى قامت على أنقاضها العقلانية الديكارتية ثم المنهجية العلمية الوضعية التى تلتها إبان القرن التاسع عشر. مهما يكن من أمر، فإن هذه الصورة "الغائمة" لحقيقة الإنسان الأولية، التى عملت السلطة العقلية والموضوعية العلمية على كبتها، كانت غالبًا ما تبرز عبر لوحات تأثيرية يربطها الكاتب ببعض الموضوعات الأدبية والفنية التى تثير فينا لواعج الحسرة وعوامل الدهشة والتأمل العميق. ولقد كان لهذا العامل "التأثيرى" دوره الفعال فى خلق نوع من التعاطف مع الأشكال المطحونة من السلبيات الاجتماعية التى عمل العلم على طمس "آدميتها" ودمجها فى قوالبه "الباثولوجية" الجامدة.

إلا أننا نرى الكاتب، بعد اهتمامه بتحليل تقنيات التطويع الداخلى للذات التى ينسبها إلى دور المؤسسة الكنسية والتى يزعم بأنه قد تم ترحيلها فى أشكال موازية إلى بقية أجهزة الدولة التعليمية والتربوية والعقابية، يأخذ فى إسقاط تصوراته "المثلى" للحرية على السلوك الأخلاقى لليونانى القديم. وفى هذا المجال يعمل فوكو على بناء صورة تكاد تكون "مثالية" للأخلاق اليونانية، وذلك بربطها بمفاهيم ذاتية وإرادية تختلف اختلافًا جذريًا عن مبادئ الإلزام الأخلاقى التى تضبط السلوك المسيحى. ولقد حاول فوكو، فى البداية، أن يقيم نموذجه اليونانى للأخلاق على أساس من التوافق أو المواءمة بين متطلبات السلطة المدنية، التى تقع مسئوليتها على عاتق الأحرار، وضرورات السيطرة على النفس. ثم نراه بعد ذلك يسعى، بفضل بعض التفسيرات

الشخصية للفلسفة الرواقية المتأخرة، إلى تحويل هذا التوازن إلى نوع من الإحساس الداخلي البحت باحترام الذات، وهو ما يدفع الكاتب إلى ربط غاية هذا السلوك بنوع من تحقيق المتعة الجمالية الخالصة أو بتأكيد نوع من السلوك الجمالي في الحياة.

ولقد أُخذ على فوكو عدم تقديره لواقع السلطة في المجتمع اليوناني القديم، وذلك لأن غياب قواعد الإلزام الخلقي لا تعني بالضرورة اختفاء كل مظاهر السلطة وقيام الالتزام على أساس فردي بحت. ذلك أن السلطة، كما يذهب "ماريو فيجيتي"، لا تختفي تمامًا في مثل هذا المجتمع وإن لم تتخذ الصورة القانونية أو التشريعية التي نألفها حديثًا. فهي، في واقع الأمر، تتركز بطريقة غير معلنة حول نقاط استقطاب ومراكز جذب لها فعاليتها وآثارها المحسوبة مثل "البطل" و"الأسرة" و"المدينة" و"الوضع الاجتماعي" و"العمر" و"الجنس" وغير ذلك[20]. كما يعيب الباحث نفسه على فوكو تجاهله لعملية التنظير العقلاني الحاسم التي تم على إثرها، منذ ظهور برمنيدس وحتى أرسطو، التطابق التدريجي بين فكرة الوجود ومفاهيم الطبيعة والحقيقة، وهو الأمر الذي سيُخضع الطبيعة لحكم العقل كأساس شرعي لكل عملية تنظيرية. ومن ثم، فإنه يصبح من الصعب فصل سلطة العقل كأساس معياري يفرض سلطانه على الطبيعة، كما يفرضه على كل أشكال البناء النظري (المنطق، الرياضيات، الفلك، البيولوجيا) في علاقتها بأشكال السلطة الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية والتعليمية[21].

ومن ثم، يتبين لنا مدى الوهم الذي يقع فيه فوكو حينما يربط بين جماليات السلوك الأخلاقي وبين الذاتية الفردية الخالصة كنوع من العلاقات القائمة على الاختيار الحر المحض. ذلك أن فكرة قيام غائية السلوك الأخلاقي على نوع من الرضا الذاتي أو المتعة الفردية البحتة، كما يصورها الكاتب لدى فلاسفة وحكماء الرواقية المتأخرة لا أساس لها من الصحة، كما يذهب "بيير

هادو"[٢٢]. "فسنيكا" (sénèque) مثلاً الذى يعتمد عليه فوكو كثيرًا فى تحليلاته لا يجد متعة الفعل الأخلاقى فى ذاتيته الفردية المباشرة، وإنما فى "الجزء الأفضل من هذه الذات"، وهو الجزء الذى يتوجه إلى الخير ولا يستهدف إرضاء الشخص نفسه وإنما تحقيق الفضيلة، أى التطابق مع العقل العام المفارق أو المتسامى بالضرورة. ويضيف الباحث نفسه بأن دعوى فوكو بأن التمرينات الروحية التى يسميها "تقنيات الذات" تهدف عند الرواقيين والأفلاطونيين إلى تكوين الذات والحصول على لذة ذاتية يبدو له أمرًا غريبًا على الفكر القديم خاصة وأن "سنيكا" تحدث صراحة عن انتماء الإنسان إلى نوع من الكلية الإنسانية والكونية (Toti se inserens mundo)[٢٣].

ومن الواضح إذن أن إعجاب فوكو بنموذج السلوك اليونانى القديم، وهو إعجاب لا يكف عن إظهاره فى السنوات الأخيرة السابقة على موته عام ١٩٨٤، قد دفعه إلى إسقاط تصوراته الخاصة أو قل أمانيه الخاصة عليه مع علمه وإيمانه الراسخ بأن التجارب التاريخية تجارب فريدة لا تتكرر، وبأنه لا يمكن نصح المعاصرين باتباع نموذج أخلاقى أو سلوكى غير نابع من حياتهم ومن عصرهم. ولا شك أن هذا الإسقاط، خاصة إذا وافق هوى فى النفس، لمن الأمور التى يسهل حدوثها وبوجه خاص لدى كاتب يطبق هذا النموذج الإسمى الذى ينتزع الأحداث من أطرها الكلية ويستخدمها كقوالب فارغة (هنا تكمن خطورة المنهج الوظيفى) يسهل حشوها بتصورات مسقطة على العصر وغير متطابقة مع مضامينها التاريخية الفعلية.

وهكذا نرى أنفسنا مدفوعين إلى التساؤل مرة أخرى ومرات ومرات عن "حقيقة" هذا الإنسان الذى يريد تحريره فوكو بعْد أن عمل جاهدًا فى دراسات طويلة متأنية على رفع الحجب والأقنعة السميكة التى صنعتها له السلطة بتقنياتها وعلومها المختلفة عبر التاريخ. يا ترى هل كان يريد فوكو من نقده المتصل للسلطة وأجهزة

الدولة الحديثة، وهو مشروع يشارك فيه عدد غفير من الكتاب الغربيين المعاصرين، التخلص فعلاً من السلطة لتحقيق "إنسان" وهمى لا وجود له إلا كأمنية خالصة تداعب خيالنا حينما نشعر بوطأة المجتمع وثقل هياكله وتنظيماته التى لا تتلاءم مع أى نوع من أنواع العفوية أو التلقائية البشرية ؟

لا شك أنه من الصعب تصور ذلك طالما أن الإنسان لا وجود له خارج إطار السلطة والتنظيم، كما أن حريته الثمينة التى يحرص عليها كل الحرص لا معنى لها إلا إذا كانت هناك حدود على الأفراد أن يلتزموا بها وإلا انقلبت وبالاً عليهم، وتحولت إلى عبودية صرفة. إلا أن السلطة ميالة بطبيعتها إلى الاستبداد إذ أن جوهرها هو الامتداد والانتشار والهيمنة والسيطرة، ومن ثم وجب على المجتمع المدنى ممثلاً فى أجهزته ومؤسساته النيابية وفى تشريعاته القانونية والدستورية أن يعمل على وقف هذه السلطة عند حدود معينة، وهى عين الحدود التى تنظمها القوانين والتشريعات والأعراف المتبعة. إلا أن هذا التوازن لا يتم أبدًا بصورة مثلى، فالتجاوزات لا تتم فقط، كما يظن البعض، من قبل السلطات المركزية أو "الفوقية" وإنما تحدث، كذلك، على جميع المستويات الاجتماعية "التحتية"، وهى تجاوزات، فى أغلب الأحيان، خبيثة وملتوية، وقد تصطنع الإطار الشرعى نفسه فى تحقيق أهداف واستراتيجيات أصحابها. غير أن حيوية كل مجتمع أو غفوته تتوقف على مدى وعى أفراده وإحساسهم بحقوقهم ومسئولياتهم تجاه أنفسهم وتجاه الآخرين. ومن هنا نفهم أهمية دور الكاتب أو المثقف المتحرر، من أمثال فوكو وسارتر ورسل وغيرهم، فى بلورة هذا الوعى وتوجيهه الوجهة الصائبة. ومع ذلك، فإن فوكو يظل متميزًا عن غيره من فلاسفة النقد والتغيير المعاصرين بعدم إيمانه بمبادئ العالمية الإنسانية، فالعالمية، مثل تلك التى قامت عليها فلسفة التنوير، ليست فى نظره إلا ضربًا من التصور المجرد، كما أن الإنسان لا يوجد بطريقة شمولية وإنما من خلال مشاكل محددة وقضايا بالغة الخصوصية يتحتم على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفيلسوف أن يعي خلفياتها التاريخية، وأن يدرك أن تحليلاته لها ومحاولاته لصياغتها والدفاع عنها ليست هي الأخرى إلا محاولات جزئية ومؤقتة تخضع، كما يخضع الإنسان والمجتمع، لحركة التاريخ وقاعدة التغير المستمر.

محمد على الكردى

هوامش البحث :

(١) M. Foucault, **L'archéologie du savoir, Op. Cit.**, p.28.

(٢) Robert Castel, "Les aventures de la pratique" in **Le Débat**, p. 49.

(٣) John Rajchman, **Michel Foucault, la liberté de savoir**, Paris, P.U. F., 1987, pp. 55 - 94. (مترجم عن الإنجليزية)

(٤) Friedrich Nietzche, **L'Antéchrist**, Paris, U.G.E., 1967 (1888), pp. 9-10.

(٥) Etienne Balibar, "Foucault et Marx. L'enjeu du nominalisme", in **M.F. Philosophe, Op. Cit.**, Seuil, 1989, pp. 73 - 75.

(٦) M. Foucault, "Nietzsche, la généalogie et l'histoire", in **Hommage à Jean Hypполite**, Paris, P.U.F., 1971, pp. 145 - 157.

(٧) المرجع نفسه، ص ص ١٥٨ - ١٦٠.

(٨) المرجع نفسه، ص ص ١٦١ - ١٧٣.

(٩) Gilles Deleuze, "Qu'est-ce qu'un dispositif", in **M. Foucault, philosophe**, Seuil, pp. 185-193.

(١٠) François Ewald, "Un pouvoir sans dehors", in **Op. Cit.**, Seuil, pp. 196 - 202.

(١١) Jean Baudrillard, **Oublier Foucault**, Paris, Ed. Galilée, 1977, pp. 27 - 88.

(١٢) Vincent Descombes, **Le même et l'autre, Op. Cit**, pp. 196 - 210.

(١٣) M. Foucault, **Pourquoi étudier le pouvoir : la question du sujet**", in Dreyfus et Rabinow, **Op. Cit.**, p. 298.

(١٤) المرجع نفسه، ص ص ٣٠٠ - ٣٠٢.

(١٥) المرجع نفسه، ص ص ٣٠٣ - ٣٠٨.

(١٦) Alessandro Pizzorno, "Foucault et la conception libérale de l'individu", in **Michel Foucault philosophe, Op. Cit.**, pp. 238-239.

(١٧) المرجع نفسه، ص ص ٢٣٩ - ٢٤٠.

(١٨) Jhon Rajchman, **Michel Foucault, Op.Cit.**, p. 76.

(١٩) Paul Veyne, "Le dernier Foucault et sa morale", in **Critique, Op. Cit.**, p. 935.

(٢٠) Mario Vegetti, "Foucault et les Anciens", in **Critique, Op.Cit.**, p. 929.

(٢١) المرجع نفسه، ص٩٣٠.

(٢٢) Pierre Hadot, "Réflexions sur la notion de culture de soi", in **M. Foucault, philosophe, Op. Cit.**, pp. 262 - 263.

(٢٣) المرجع نفسه، ص ص ٢٦٢ - ٢٦٣.

الزواوي بغورة

تجربة الكتابة وتقنياتها عند ميشيل فوكو

مقدمة:

تحاول هذه الدراسة رسم صورة لتجربة الكتابة عند ميشيل فوكو من خلال تحليل ثلاثة عناصر مترابطة ومتداخلة، بحيث يختص العنصر الأول بمفهوم التجربة فى الكتابة الفلسفية والعنصر الثانى يناقش مسالة تجربة الكتابة والعنصر الثالث والأخير يحاول التوقف عند تقنيات وطرائق الكتابة عند الفيلسوف.

ولعله من باب التذكير القول أن الفيلسوف قد طرح فى كتابه «أركيولوجية المعرفة» تصورًا خاصًا للكتابة لم تالفه، من دون شك، الكتابة الفلسفية وتستوقف القارئ من الوهلة الأولى، وإنى أقصد بذلك التصور ما نقرؤه فى الصفحات الأولى من الكتاب وذلك فى سياق رده وإجابته على مصنفيه ومنتقديه بقوله:

«ماذا. أتعتقدون أنى سأشرع فى كتابة كل تلك الأتراح والأفراح، أتظنون أننى سأصر على ذلك، مطأطأ الرأس، إذا لم أسارع لأخط، بيد محمومة، المتاهة التى أخاطر فيها بنفسى، وأغير وجه ما أقول وأفتح له خلفيات غامضة، وأدفع به بعيدا عن ذاته لأعثر على استشرافات تلخص مساره وتحرفه، متاهة أضيع فيها فى نهاية المطاف لأعين لن أقابلها مرة أخرى. أن أكثر من واحد هم مثلى، يكتبون، بلا شك، كى لا يكون لهم وجه واحد بعينه. فلا تطلبوا منى أنا ولا تأمرونى بأن أظل أنا هو باستمرار، فتلك أخلاق الحالة المدنية، وهى أخلاق تحكم أوراقنا وبطاقتنا الإدارية، كبطاقة الهوية لتتركونا أحرارا. حينما يتعلق الأمر بالكتابة» [1].

إزاء نص عصى كهذا، كيف يمكن الحديث عن تجربة الكتابة وعن طرائق أو تقنيات. كيف يمكن الحديث عن

تجربة تخاطر فى المتاهة وتغير وجهها باستمرار ولا تريد ان يكون لها وجه بعينه او خلفية معلومة او قاعدة او قانون يحكمها غير قاعدة وقانون الحرية

إن هذه الاستفهامات قد تجد من التوضيح والتبيين أو الإشارة فى تصريح للمؤلف أدلى به إلى أحد محاوريه سنة ١٩٨٣ بقوله:

«إن نوعية العمل الذى أقوم به، هو أولا وقبل كل شيء، تجربة. تجربة من أجل تفكير تاريخ من نحن. تجربة أكثر من كونها نسقا أو نظاما. لذلك ليس هناك وصفة خاصة او منهج عام، وانما هنالك فقط قواعد تقنية Regles techniques للتوثيق والبحث والاختبار، كما ان هنالك اخلاقًا، Ethique ذلك اننى أعتقد فى هذا المجال ان ليس هنالك اختلاف كبير بين التقنيات والأخلاق. (..)ومبدأ هذه الاخلاق هو أولا وقبل كل شئ، احترام الباحث لقواعد التقنية والتعريف التى يوظفها. كما أنها مسألة اخلاقية مع الآخر أو الآخرين، أعنى أولئك الذين قدموا اعمالا وكان لها دور فى عملك (...) كما أن الأساس احترام القارئ. فالعمل يجب أن يبين كيف تكون أو تشكل، ووفقا لهذه القاعدة فقط يكون العمل غير مغلوط ويوظف إيجابيا» (٢).

قد لا يكون لهذا النص كل الدلالات التوضيحية التى احاول استخراجها وتوظيفها فى رسم تجربة الكتابة عند **فوكو**، خاصة إذا علمنا ان النص جاء فى سياق حديث عن التاريخ وطرقه وتقنياته ولكن من دون شك فان القارئ لـ **فوكو** يعرف اهمية مفهوم التجربة وأهمية التاريخ وكذلك العلاقة القائمة بينهما وبين نص الأركيولوجية. لذلك قلنا إن هذا النص يقدم ملامح أو معطيات لفهم النص الاول على ان نأخذ بعين الاعتبار التاريخ الفاصل بين النصين والتعديلات الأساسية التى ادخلها الفيلسوف على مشروعه وهو فى هذا ينسجم ونص الأركيولوجية، وان كان يقدم بعض المعطيات من مثل التجربة والتقنيات والأخلاق وهى معطيات تتطلب التحليل والتبيين، خاصة وأن الفيلسوف يربط هذه التجربة بتجاربه الشخصية، ألم يقل إن كتبه ليست أكثر من جزء أو نبذة من سيرته الذاتية او بتعبيره: «أستطيع القول أننى كنت دائمًا أحاول أن تكون كتبي، وبمعنى ما، جزء من سيرتى الذاتية Fragmentd autobiograohies، كتبى كانت دائما مشاكلى الخاصة مع الجنون والسجن والجنسانية.»(٣) هذه المشاكل التى يحللها فى التاريخ.

ان هذه النصوص رغم تباعدها فى الزمن إلا انها مترابطة من حيث الموضوع، موضوع تجربة الكتابة الفلسفية أو التاريخية، لأن **ميشيل فوكو** لا يعطى وصفة نهائية لأعماله فهى مرة تندرج ضمن الأعمال الفلسفية ومرة ضمن الأعمال التاريخية وأن للفلسفة والتاريخ معنى خاصا عند الفيلسوف. كما أن تلك النصوص تطرح أكثر من مسألة، كمسألة الكتابة وعلاقة المؤلف بالكاتب والهدف من الكتابة وتقنيات الكتابة وعلاقتها بالأخلاق وقبل هذا علاقة الكتابة بالتجربة ومفهوم التجربة وتجربة الكتابة ذاتها من حيث هى جزء من جماليات الوجود خاصة عندما تتعلق بكتابة الذات.

ان هذه الدراسة لا تهدف إلى تقديم أجوبة على مختلف الأسئلة وإنما تهدف إلى عرض جملة من الأفكار متعلقة بتلك الأسئلة بغرض طرح مسألة تجربة الكتابة وتقنياتها عند **ميشيل فوكو** للمناقشة والحوار.

وسأحاول أن أحدد فى البداية مفهوم التجربة ثم تجربة الكتابة وأخيرا بعض تقنيات هذه التجربة ككتابة.

أولا: فى مفهوم التجربة:

مفهوم التجربة، من المفاهيم المركزية عند **ميشيل فوكو**، بل يمكن القول ان كتاباته تعكس تجارب تاريخية خاصة، كتجربة الجنون والمرض والجريمة والجنس، كما حظى هذا المفهوم بمكانة خاصة فى عمله الأخير وخاصة فى مقدمة كتابه «استعمال الملذات». ولا تقتصر أهمية المفهوم على كونه موضوعا لمختلف أعمال الفيلسوف بل ترتبط أكثر بالدور الذى تقوم به، ذلك الدور الذى يصفه دلوز بالطى أو الثنى (Pli)، حيث يتقاطع فيه النظرى بالعملى، الخطاب بالمؤسسة، الذاتى بالموضوعى، السوى بالمرضى، الحقيقى بالباطل، ومن حيث إمكانيته التى يمنحها بتفكير اللامفكر فيه الذى لا يكون مفارقا للتجربة وإنما محايثاً لها.

لذلك يعرف التجربة فى الجزء من تاريخ الجنسانية بقوله: «نفهم من التجربة الترابط، فى ثقافة ما بين ميادين المعرفة ونماذج المعيارية وأشكال الذاتية.» [٤] أى أنه فى التجارب تتقاطع مختلف الممارسات الخطابية وغير الخطابية وتمتد لتصبح ذات طابع وجودى، وهذا ما يؤكد قوله فى سياق تعديله لتاريخ الجنسانية من حقيقة المعارف حول الجنسانية إلى ألعاب الحقيقة، «ألعاب الحقيقة التى تتبنى الكينونة من خلالها من حيث هى تجربة، أى باعتبارها قادرة على التفكير وينبغى عليها أن تكون مفكرا بها.» [٥]

وإذا كانت هذه بعض معانى التجربة فما هى علاقتها بتجربة الكتابة الخاصة بالفيلسوف وبمجال عمله وطرائق وتقنيات هذه الكتابة كتجربة لها علاقة بشخص الكاتب وتاريخه وكينونته، إن هذه المسائل سنحاول توضيحها فى العنصر الثانى.

ثانيا: فى تجربة الكتابة:

يرى **ميشيل فوكو** أن كل كتاب من كتبه، يمثل جزءا من تاريخه وسيرته، وأن اهتمامه بالتاريخ يعود إلى ارتباط تجربته الشخصية بالأحداث التى عاشها وأن فى هذا الارتباط تكمن رغبته النظرية [٦]. وتتكون هذه التجربة من مجال للعمل يتوزع على ثلاثة مستويات، هى المعرفة والسلطة والأخلاق، أو مجمل العلاقات التى نقيمها، عن طريق المعرفة العلمية، بمختلف ألعاب الحقيقة. حيث نكون موضوعا وذاتا، ومختلف العلاقات التى نقيمها مع الآخرين استراتيجيات وعلاقات السلطة، وأخيرا مختلف العلاقات التى نقيمها بين الحقيقة والسلطة والذات.

إن هذا المجال الفلسفى التاريخى الذى يتضمن الموضوعات الفلسفية التقليدية التى ندرسها تحت عناوين فلسفة المعرفة والسياسة والأخلاق، تختلف من حيث طريقة التحليل والرؤية، لأن **فوكو** يدرس كيفية تداخل تلك المستويات فيما بينها وفى إطار حقبة تاريخية، لتشكل مجالا علميا وبنية سياسية وممارسة أخلاقية. ففى تشكل وتكون معرفة وعلم كالتحليل النفسى، يكون تقطيع حقله المعرفى وتحديد موضوعه فى ترابط مع البنية السياسية والممارسة الاخلاقية، وإن كان يعمد فى كل مرة إلى تفضيل جانب معين أو مستوى معين من المجال، مع إظهار للمكانة التى يحتلها الجانبان الآخران، لذا نجد تفضيلا لتشكل المعارف ثم لعلاقات السلطة وأخيرا تشكل الذات وأخلاقياتها. [٧]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن هذه المستويات الثلاثة هى التى شكلت حقل التجربة الفلسفية التاريخية أو بتعبير الفيلسوف شكلت موضوعات الانطولوجية التاريخية من خلال مساءلة كيفية تكون ألعاب الحقيقة وعلاقات السلطة والذات، وفى إطار تاريخ المشكليات Histoire des problematisation أو عبر تمييز وتفريق بين تاريخ الأنساق الفكرية يكون موضوعه طرح المشكلات أو المشكليات وتاريخ الأفكار.

وإذا كان هذا المجال بمستوياته وسياقه يشكل موضوع الكتابة الفلسفية التى تتطلب مناقشة تقنياتها وطرائقها فإن الأولى أن نبين مفهوم التجربة ككتابة وعلاقتها بشخص الكاتب والفيلسوف أو المؤرخ من خلال جملة من العناصر المرتبطة، كطبيعة العلاقة بين الكتابة والمؤلف ومسألة الإبداع ووظيفة ودور الكتابة بالنسبة للكاتب.

يتحدث فوكو وفى أكثر من نص على أن الهدف من الكتابة هو تحويل الذات وتغييرها وجعلها مختلفة لأن طبيعة الكتابة استكشافية ومغامرات تحمل المخاطر من حيث لا تعرف موضوعها سلفًا ومسبقًا، من هنا تكون علاقة الكاتب بالمؤلف مشكلة مطروحة ولا يمكن فصلها المفهوم عن الذات، وأننا نعلم التغيير والتعديل الذى ادخله الفيلسوف على هذا المفهوم وخاصة فى أعماله الأخيرة، حيث بين أن الذات تتشكل وتتكون عبر مختلف ممارسات التطويع والتذويب أو عبر ممارسات الإخضاع والسيطرة والتحكم والمراقبة أو عبر ممارسات التحرر والاستقلال والإبداع.

فالذات شكل وليست جوهرًا، شكل غير ثابت، قد تكون هنالك علاقات بين مختلف أشكال الذات لكن ليس هنالك حضور للذات الواحدة عبر أشكالها المختلفة، ففى كل حالة تقيم الذات مع نفسها ومع غيرها أشكالا مختلفة من العلاقات، وهو ما يسمح بالقول بالتشكل التاريخى للذات عبر مختلف الممارسات والتجارب.

وإذا كانت الذات بهذا المعنى فما هى علاقتها بتجربة الكتابة أو بصيغة أخرى ما هى علاقة المؤلف بالكتابة؟ هنا كذلك نجد تعديلاً فى تحليلات فوكو، بحيث سبق له وانكر المؤلف وقال بالهوية المجهولة أو بحالة الغفل Anonyme ثم جعل من الكتابة تجربة يتقاطع فيها الذاتى بالموضوعى والمعرفى بالسلطوى والخطابى بغير الخطابى.

كما ترتبط الكتابة من حيث هى تجربة بالإبداع فى مقابل الهوية، حيث الإبداع يحقق الاختلاف، فالعلاقة التى نقيمها مع ذاتنا وعبر الكتابة لا يجب أن تكون علاقات هوية ولكنها علاقات تفارق واختلاف وإبداع وتجديد إذ من غير المحتمل فى نظره أن يبقى الإنسان هو هو[٨] لذلك يشبه عمله بالفن أو بالتدقيق بنوع من الجمالية التى ترمى إلى تحويل الذات Transformation de soi ولا يهتم إطلاقا بالجانب الكلى أو الكونى لما يقوم به لأن مشكلته هو تحويل ذاته وتحويل الذات بواسطة معرفتها الخاصة، قريب فى نظره من التجربة الجمالية، إذ ما الجدوى ان يعمل الرسام إذا لم يتحول بواسطة رسمه أو فنه أو لوحاته؟[٩].

وفى نظره تحقق الكتابة العلاقة بين النظرية والممارسة من حيث وضع الكاتب لتجربته الذاتية بشكل مباشر لذلك تعتبر الكتب جزءًا من السيرة الذاتية، ولذلك يحرص فوكو على أن يحدث شيئًا ما فى ذاته كنوع من

الذهاب والإياب أو نوع من الترابط والفصل بين النشاطات التطبيقية والأعمال النظرية أو التاريخية التي يقوم بها، وفي كل مرة يكتب عملا، يحاول اخلاقيًا أن لايكون هذاالعمل بمثابة قانون بالنسبة لممارسات قائمة وإنما يحاول أن يطرح أسئلة [١٠].

إن هذه الملامح العامة لطبيعة الكتابة كتجربة عند **ميشيل فوكو** لا تكتمل من دون مناقشة بعض تقنياتها وطرائقها عند الفيلسوف مميزين من جهة بين لغة وأسلوب الكاتب وتقنيات وطرائق التحليل.

ثالثا: في تقنيات وطرائق الكتابة:

من الصعب تحليل لغة وأسلوب الفيلسوف كما أنه من غير الممكن، في هذه الورقة، دراسة مختلف تقنيات وطرائق التحليل والكتابة، وإذا فإني سأقدم بعض الإشارات المتعلقة أولا باللغة والأسلوب إذ يمكن القول ان لغته وأسلوبه قد قصد من ورائهما إلى إفشال أي عملية للتلخيص أو إعادة الصياغة، وأن أسلوبه بشكل خاص يعكس نوعًا من التمرد على الوضوح الديكارتي ف: «جمله لا تنتهي وجمله الاعتراضية وما ينحته من كلمات ومفارقاته وجمعه للمختلف ومناوبته بين المقاطع التحليلية وتلك التي تخالها الروح الغنائية ومزجه للمصطلحات العلمية والأسطورية، كل هذه الأمور يبدو أنه قصد منها حجب خطابه عن أي تناول نقدي يقوم على مبادئ أيديولوجية تختلف عن مبادئه» [١١].

لذا هنالك أطروحة ترى أن: «سلطة خطاب **فوكو** مستمدة بالدرجة الأولى من أسلوبه وليس من الأدلة أو الحقائق أو الصرامة المنطقية، وأن هذا الأسلوب يضع المجاز المسمى بالاستعارة أو استعمال الكلمة في غير موضوعها، في المحل الأول في عملية بسط الأفكار وأن هذا النوع من المجاز يشكل نموذجا لنظرة **فوكو** حول العالم يبدأ منها نقده للفلسفة الإنسانية والعلم والعقل ومعظم مؤسسات الثقافة الغربية بالشكل الذي اتخذته منذ عصر النهضة.» [١٢].

ويتجسد هذا الأسلوب في مختلف موضوعاته التي يعرضها في شكل قصص أو حكايات تاريخية، إلا أن طريقة سرده للأحداث تختلف كليًا عن السرد التقليدي، فهو لا يتناول الشخصيات نفسها، ولا تتصل احداثها بقوانين تجعل بإمكاننا أن نقول أن بعضها اسباب وبعضها الآخر نتائج، وقصص **فوكو** بالرغم من أنها تاريخية إلا أنها مليئة بالفجوات والانتقالات السريعة والتقطعات شأنها في ذلك شأن عرضه لأفكاره.» [١٣].

والحديث عن أسلوب **فوكو** يجب أن لا يطرح على أساس الشكل والمضمون، لأن الفيلسوف يرى أن كل شيء في السطح، وأن الخطاب بلا مركز وكله سطح، لذا يرفض باتساق يفوق ما نجده عند **نيتشه**، كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع متعال يمكنه أن يمنح معنى خاصا للحياةالبشرية.

كما ينفلت خطابه من كل تحديد، سواء أكان منطقيا أو نحويا أو بلاغيا وكل تحديداته، تكمن في: «قدرة الخطاب على إخفاء أصله في عمل دوال هي مدلولات نفسها. وطريقة هذا اللعب هي التي تشكل جوهر الأسلوب.» [١٤].

من هنا يمكن ربط أسلوب الفيلسوف بأسلوب الأديب **ريمون روسال** خاصة وأن **فوكو** قد خصه بدراسة مستقلة، وفيها يعرف الأسلوب بقوله: «إن الأسلوب هو

إمكانية قول الشيء نفسه بشكل مختلف تحت إلحاح الحاجة الى الكلمات المستخدمة، وهي إمكانية خفية وبينه في الوقت ذاته [١٥]. ونتيجة لهذا يرى البعض ان اسلوب روسال يعد نموذجا للكتابة عند **ميشيل فوكو**، خاصة في استعماله للمجاز التعسفي أو الاستعارة الكلمة في غير موضعها.

إن هذا المجاز يفرض التمييز بين المعاني الحرفية المجازية للكلمات او بين الجائز وغير الجائز، ويتكون من المجاز المرسل والكناية والاستعارة او وضع الكلمة في غير موضعها، هذا النوع الأخير: «يحتل مكانة خاصة في فهم فوكو للمجازات لأنه ينكر وجود تشابه بين أي شيئين من حيث خصوصيتها، لذا فإن اللغة برمتها تسيء الاستعمال لأنها تعطي إسمًا واحدًا تختلف في طبيعتها الداخلية... أو الخارجية، أنها تضع الكلام في غير موضعه في اصلها رغم أسطورة المعنى الحرفي او الصحيح، إنها تحجب ذلك الأصل وتسمح باختزال وضع الكلم في غير موضعه لتجعله مجرد مجاز من المجازات ينشأ من سوء استخدام الكلام الصحيح» [١٦].

إن هذه الأطروحة القائمة على نوع من التقنية الاسلوبية والبلاغية قد تعني طبيعة الكتابة عند **ميشيل فوكو** ولكنها اهملت عنصرا اساسيا في هذه العملية وهو أن الكتابة كما حاولنا ان نبين ذلك سابقا، تشكل تجربة يتقاطع فيها الذاتي والموضوعي والخطابي بغير الخطابي لذلك لا يمكن في نظرنا ردها إلى نوع من المجاز رغم اهميته وخاصة في الأعمال الأولى للفيلسوف.

لذا نرى ضرورة الانتباه إلى ما احدثه الفيلسوف من تغيير في طريقة تناوله لمختلف التجارب والموضوعات وخاصة إدخاله لعنصر الخطاب ومجمل التقنيات والطرائق التي اقترحها لوصف وتحليل الخطاب والممارسات الخطابية وغير الخطابية. وانه لمن غير الممكن عرض هذه التقنيات والطرائق في هذه الورقة، لذا سنقدم معالم واشارات تمكننا من استكمال رسم صورة الكتابة عند **ميشيل فوكو**.

سبق أن عرضنا في مقدمة هذه الورقة وصف الفيلسوف لعمله من حيث أنه تجربة، تجربة تخص تاريخ من نكون وإنها وإن كانت لا تعتمد على وصفة عامة ولا على منهج شامل فإنها تعتمد على قواعد تقنية كالوثائق والابحاث وعلى نوع من الأخلاق المتمثلة بشكل خاص في احترام قواعد البحث والأبحاث السابقة وشخص القارئ.

في هذا الوصف جانبان يجب فصلهما لكي نوضح طبيعة تجربة الكتابة عند **ميشيل فوكو**، جانب التقنيات والطرائق وجانب الاخلاق والأهداف رغم تداخل وتكامل الجانبين.

(أ) التقنيات والطرائق: إن مادة التجربة هي الأرشيف او الوجود المتراكم للخطابات، وان طريقة دراستها لا تتم عبر اختيارات مسبقة بل عبر دراستها في مجموعها لذا وجب حضور الارشيف العام للحقبة المدروسة، والاركيولوجية بهذا المعنى هي العلم الذي يدرس الارشيف [١٧].

ومن هنا يكون الوصف هو الأداة، وصف يشمل مختلف المنطوقات الخطابية وغير الخطابية باعتبارها احداثًا تتمتع بالمادية وتقوم بوظائف في وضعيتها الأصلية وعبر تاريخها من خلال مساءلة أشكال التقرير

والاحتفاظ والذاكرة والتنشيط والتملك، وعبر تحليل لشروط الوجود.

وهذا يعنى أن قواعد التحليل لا تحلل نظام اللغة ولا القواعد الشكلية للخطابات وإنما ينصب التحليل على الأحداث وعلى قوانين وجود المنطوقات وعلى مايجعلها ممكنة أو غير ممكنة مع ربطها بالممارسات الخطابية وغير الخطابية وذلك بالاعتماد على جملة من المبادئ، منها الندرة والخارجية والتراكم والقبلى التاريخى والقلب والانفصال والخصوصية.

ولقد اضاف **ميشيل فوكو** فى أعماله الأخيرة قاعدة أساسيةلتلك القواعد والمبادئ، هى قاعدة المشكلية أو المسألية أو بالتدقيق حقل الطرح المسألى الذى يقوم على سؤال الكيف ورصد مختلف الممارسات من دون الانسياق فى تحليل المضامين أو البناءات بل إبراز المشكليات التى تعنى: «مجموع الممارسات الخطابية وغير الخطابية التى تدخل عنصرًا ما أو شيئًا ما فى لعبة الحقيقة والخطأ، وتشكله كموضوع للفكر، سواء فى شكل تفكير اخلاقى أو معرفى عملى وتحليل سياسى»[١٨].

(ب) الأخلاق والأهداف: إذا كانت الأخلاق تقتضى فى البداية احترام هذه القواعد والمبادئ والطرائق فإنها تعنى كذلك إحترام الأبحاث السابقة واحترام القارئ من خلال اظهار الطرائق والتقنيات المتبعة، واكثر من هذا، وهو جعل الكتاب نوعًا من "لعبة الأدوات Boites à outils" للاستعمال والاستخدام والتوظيف، وهو ما يعكس الطابع الوظيفى لكتاباته. وظيفة تجاه الذات من حيث إمكانية التغيير والتحويل والتفكير بطريقة مختلفة، وتجاه الآخر، من حيث تقديم أدوات للتحليل وليس قواعد للعمل والتطبيق أو فرضها كقانون.

كما ترتبط الكتابة بنوع من الجمالية الوجودية، من خلال كتابة الذات "Ecriture de soi" حيث الكتابة ليست فقط جزءاً من اهتمام الذات بذاتها، بل جزء من القيمة الجمالية للذات الفردية. صحيح أن كتابة الذات كانت لها وظيفة اخلاقية، ولكن لها بعد جمالى بما تضيفه على الفرد وعلى حياة كل فرد من قيمة جمالية، ذلك ان الكتابة تعنى، الإظهار والاستكشاف، إظهار الوجه الحقيقى للذات فى مقابل الآخر[١٩].

كما أن كتابة الذات لا تخرج عن نوع معين للأسلوب، أسلوب الكتابة وأسلوب الحياة، وذلك من خلال، أسلبة أو تنميط العلاقة مع الآخر. لذا نجد ان ما يهم **فوكو** ليس مبادئ نظرية لعلم الجمال أو للفن، بقدر ما يهمه جمالية الوجود، أو كيف يمكن جعل الحياة عملا فنيا، أو تحويل حياة الفرد إلى عمل فنى[٢٠].

إن الأسلوب، فى نظره، ليس مسالة لغوية بقدر ما هى مسالة وجودية، لذلك ينتقد الفن المعاصر الذى يهتم بالأشياء ولايعتنى بحياة الأفراد، يقول لمحاوره **دريفوس ورابينوف**: «أن ما يدهشنى هو أنه لم تعد للفن فى مجتمعاتنا علاقة بالأفراد أو الحياة، بل علاقة بالأشياء، وما يدهشنى كذلك هو أن يكون الفن ميدانًا متخصصًا، ميدان الخبراء الذين هم الفنانون، لكن الا يمكن أن تكون حياة كل فرد تحفة فنية، لماذا تكون لوحة ما اثرًا فنيًا ولاتكون حياتنا كذلك؟»[٢١].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش البحث:

١ - ميشيل فوكو: حفريات المعرفة: ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي ط١، ١٩٨٦، ص ١٧.

٢ - Michel Foucault, A propos des faiseurs dhistore, in Dits et ed, Gallimard, T4, 1994, p 414..

٣ - Michel Foucault, L;intellectuel et le pouvoir, Ibid, pp 747-748.

٤ - ميشيل فوكو: استعمال اللذات، ترجمة چورچ أبي صالح، مركز الإنماء القومي، ١٩٩١، ص ٨.

٥ - نفس المصدر: ص ٩.

٦ - Michel Foucault, Polimique, Politiique et Problimatisation, Op. Cit, p 528.

٧ - Ibid., p 596.

٨ - Michel Foucault, Sexe, Pouvior et politique de l'identite, op. cit, p 739.

٩ - Michel Foucault, Polimiqre, Politique et Problimatisation, op. cit., p 536.

١٠ - Michel Foucault, L;intelectuel et le pouvoir, op. cit., p. 748m.

١١ - جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٦، ص ١١٣.

١٢ - نفس المرجع: ص ١١٥.

١٣ - نفس المرجع: ص ١١٨.

١٤ - نفس المرجع: ص ١٢١.

١٥ - نفس المرجع: ص ١٣٠.

١٦ - نفس المرجع: نفس الصفحة.

١٧ - Michel Foucault, Les mots et les choses, in dits et ecrits, TI, p 429.

١٨ - Michel , Le souci e la cerite, in, Magazine Litteraire, No 207, 1984, p. 18.

١٩ - michel, L'ecriture de soi, in, Corps Ecrit, No 05, 1983, pp 03-23.

٢٠ - Paul Veyne, Le demiier Foucault et sa morale, in, Critique, No 471-472, 1986, p 939.

٢١ - ميشيل فوكو: حول نسابية الأخلاق، لمحة عن العمل الجاري في، ميشيل فوكو مسيرة فلسفية، مرجع سبق ذكره، س ٢٠٢.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حوار : أليساندرو فونتانا
ت : كاميليا صبحي

ميشيل فوكو

نحو نظرية جمالية للوجود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى واحد من اواخر الأحاديث التى ادلى بها **ميشيل فوكو** قبيل وفاته، أعرب الفيلسوف عن أمله فى أن تتم قراءة كتبه لذاتها. ومن هذا المنطلق، طالب بحق المؤلفين فى عدم الإفصاح عن شخصيتهم. وكان له ما اراد، حينما نشرت له صحيفة «لوموند» فى السادس من إبريل عام ١٩٨٠ لقاء تحت عنوان «فيلسوف مقنع».. ولم يكن هذا الكاتب المجهول سوى **ميشيل فوكو**. وقد ادهشنا أن يشيد معظم النقاد به، وأن يصفوه فى ذلك الحين بأنه نظير **سارتر**، بينما لم تكن شهرته أبدا لتعادل شهرة أبى الوجودية، لاسيما أن طبيعة أعماله مختلفة، وإن لم تقل أهمية عن أعمال **سارتر**. لقد تناول الموضوعات السياسية والفلسفية بشكل جديد. ولعل اكبر مكسب اضافه **فوكو** على تلك المجالات التى ترتكز على التقاليد الفكرية الفرنسية هو أنه غير بلا شك من حدودها، بل ومن مفهومها ذاته. ومن هنا تكتسب فكرة عدم الإفصاح عن الهوية اهميتها. فبصفته مؤرخ للفكر، لم يتناول **فوكو** كبار الفلاسفة المعروفين، بل استند إلى نصوص مغمورة تبحث فى مسائل هامشية، مثل الجنون والإجرام والجنس.

وبصفته ممثلا سياسيا، لم يشأ **فوكو** أن يتحدث باسم الخطأ والصواب، وإنما آثر أن يعطى الكلمة لأقليات فرض عليها الصمت حتى ذلك الحين. فقلب بهذا الحدود المتفق عليها، وافسح مجال الفلسفة والسياسة، معدلا قواعد اللعبة فيهما، وسمح لأصوات مجهولة بالإفصاح عن آرائها، ولم يزل.

- سبع سنوات مضت على إصدار كتابك «إرادة المعرفة» و أعلم المشاكل والصعوبات التى جابهتها، فهل تحدثنا بشأنها وبشأن هذا الإبحار فى العوالم اليونانية والرومانية؟ وهى وإن كانت غير مجهولة تماما بالنسبة لك فهى على الأقل غير مألوفة.

● المشروع ذاته هو أصل المشكلة، وإن كنت حاولت تجنبها. لقد شرعت فى تجميع عملى فى عدة أجزاء بناء على خطة وضعتها مسبقا. وحسبت أن مشكلتى قد انتهت، إذ لم يكن على سوى صياغة ما يدور برأسى مع تدعيمه بالتجربة العلمية. ولكننى كدت أموت مللا عند الكتابة. فالتشابه بين هذه الكتب وما سبقها بدا واضحا. والحقيقة أن الكتابة عند البعض لابد أن تنطوى دائما على مخاطرة ما. كالإخفاق على سبيل المثال. ولكن أن نكون على علم مسبق بما نريد أن نصل إليه، فهذا ما يفقد التجربة أحد أبعادها المتمثلة فى انتفاء مخاطرة عدم التمكن من إتمامها. ومن هنا، غيرت مشروعى: فبدلا من دراسة الجنس والتوقف عند حد تناول معرفته والقدرة على ممارسته، حاولت أن أذهب فى بحثى إلى أبعد من ذلك لأدرس كنهه، وأتبين التجربة الجنسية كرغبة. وعكفت على دراسة نصوص لاتينية وإغريقية موغلة فى القدم، تطلبت منى مجهودا كبيرا وتركتنى للنهاية فى شك من أمرى.

- فى كتاباتك دائما «فكرة ما» وهدف غالبا ما يتوه عنهما القارئ. فكتاب «تاريخ الجنون» ما هو إلا تاريخ تلك المعرفة المسماة «علم النفس»، وكتاب «الكلمات والأشياء» دراسة لتاريخ العلوم الإنسانية، و «راقب وعاقب» يعرض لنظم وسلوكيات الجسد والروح. ويبدو أن بؤرة اهتماماتك فى أعمالك الاخيرة تركزت على ما أسميته «ألعاب الحقيقة».

● لا أعتقد أن هناك اختلافاً كبيراً بين كتبى الأخيرة والسابقة. حينما نكتب هذه النوعية من الكتابات، نود لو أن ما نسوقه بها من أفكار يختلف اختلافا جذريا عما سبق، وأن ننتهى إلى شىء يجافى كلية ما بدأنا به. ولكن سرعان ما ندرك أننا فى واقع الأمر لم نغير سوى النزْر القليل. قد نغير منظور البحث أو ندور حول الموضوع ولكنه يبقى دائما بلا تغيير. إننا نبحث دائما عن العلاقة بين الموضوع والحقيقة والتجربة، وقد حاولت من خلال دراستى لتاريخ الجنون والجنس أن أبحث وأحلل دور وتأثير لعبة الحقيقة فى مجالات مثل الجنون والجنس والجريمة.

- أهو نوع جديد من القيم تحاول إرساءها؟ ففى لقاء سابق تحدثت عن القيم المرتبطة بالأخلاق، عن قواعدها وأسسها فى العصور الوسطى. فهل لنا إذا أن نقسم القيم الأخلاقية إلى قيم يونانية إغريقية وقيم نشأت مع المسيحية؟

● نستطيع أن نقول إنه بحلول المسيحية بدأ يسرى تغير بطىء ومطرد للقيم السائدة بالعصور الوسطى التى لم تَعْدُ أن تكون سوى نوع من الممارسة ونمط للحرية. وبطبيعة الحال، كانت هناك معايير تحكم سلوك الفرد. ورغبة فى أن يكون للفرد سلوك أخلاقى، ومحاولة لتأكيد

حريته وإضفاء شكل محدد على حياته ليتعرف من خلالها على ذاته وليعترف به الآخرون، ويكون نموذجاً للأجيال القادمة من بعده.

ومن هنا، كان تناول الفرد لحياته والاعتناء بها وكأنها عمل فني - وإن خضعت لمعايير وقوانين جماعية - يقع فيما أعتقد فى بؤرة التجربة والإرادة الأخلاقية فى العصور الوسطى. أما بالنسبة للمسيحية، فإن الدين بنصوصه، إلى جانب فكرة الإرادة الإلهية ومبدأ الطاعة، قد أضفى على الأخلاق شكل الأحكام والقوانين، مع وجود بعض الممارسات الدينية المتسمة بالتشدد والقسوة على النفس والمرتبطة أكثر بممارسة الحرية الشخصية. لقد ارتكزت العصور الوسطى على البحث عن قيم شخصية، وبحلول المسيحية تحولت إلى قيم أساسها الطاعة لنظام مبنى على أحكام. وقد اجتذبت العصور الوسطى اهتمامى لأسباب عدة، فالقيم مبنية على طاعة مجموعة أحكام أخذة الآن فى الاندثار. إن لم تكن قد اندثرت بالفعل. ويجب أن يقابل اختفاء هذه القيم، بحث عن قيمة جمالية للوجود.

- هل ترى أن التراكم المعرفى عن الجسد أو الجنس أو السلوك فى السنوات الأخيرة قد حسن من علاقتنا بالآخرين ومن وجودنا فى هذا العالم؟

● لا يسعنى إلا أن أعتقد أنه بصرف النظر عن الاختيارات السياسية، فإن ثمة سلسلة طويلة من الموضوعات قد أعيد طرحها للمناقشة من جديد، بشأن بعض أشكال الوجود وقواعد معينة للسلوك إلى غير ذلك، وكانت فائدتها كبيرة خاصة فيما يتعلق بالعلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة والجنس.

- إذن فقد ساعدتك تلك المعارف على الحياة بشكل أفضل؟

● لم تتغير فقط اهتماماتى، وإنما تغير خطابى الفلسفى والنظرى والنقدى أيضا. فمعظم تحليلاتنا لم تكن بالفعل ترشد الأفراد إلى ما يجب أن يفعلوه أو يعتقدوه أو يفكروا فيه. وانحصر سعينا فى المقام الأول إلى إبراز الدور الذى استطاعت الآليات الاجتماعية أن تلعبه حتى الآن، كذلك تأثير صنوف القمع والضغوط المختلفة على المجتمع، وبناء عليه كنا نترك للأفراد فرصة اتخاذ قراراتهم، وتحديد اختيارهم لوجودهم.

- منذ خمس سنوات، وبعد قراءة الندوات والمحاضرات التى ألقيتها فى «الكوليج دى فرانس» قلنا إنه من خلال رؤية فوكو الليبرالية لابد أنه سيؤلف كتابا فى السياسة. فما الليبرالية فيما يبدو سوى منعطف وطريق يفضى بالفرد بعيدا عن آليات السلطة. نحن نعلم وجهة نظرك فى مسالة الظاهراتية وعلم النفس. وتردد الحديث فى تلك الفترة عن التطبيقات وإعادة النظر فى الليبرالية فى ضوء ذلك، ولا يخفى على أحد أننا رددنا أكثر من مرة عن خلو أعمالك من الموضوع، فهى دائما ما تتبع وتخضع لشئ آخر، لأنها تطبيق لتقنيات أو معايير سلوكية، ولكنها أبدا لم تكن مواضيع سيادية.

● فلنفرق فى بادئ الأمر بين الأشياء. فأنا أعتقد أنه لا توجد مواضيع سيادية أو أساسية أو شكل عالى للمواضيع يمكن أن نجده فى كل مكان. فأنا أشك، بل إننى ضد فكرة ومفهوم «الموضوع». لأننى أعتقد أن الموضوع يتشكل من خلال ممارسات إجبارية أو تحررية أو حرة مثلما كان يحدث فى العصور الوسطى، اعتمادا على مجموعة من القواعد والأساليب والاتفاقيات الموجودة فى الوسط الثقافى.

- سؤال أخير: هل هناك حقيقة فى السياسة؟

● إننى أعتقد بشدة فى وجود حقيقة، ولا أتخيل أن هناك أنواعاً لها، وطرقاً مختلفة للإدلاء بها. لا يسعنا بالطبع أن نطالب الحكومة بالإدلاء بالحقيقة كلها ولا شىء غيرها. ولكن يمكننا أن نطالب ببعضها فيما يتعلق بالمشاريع أو ببعض النقاط الخاصة ببرامجها. تلك هى حرية التعبير التى تتيح للمواطن استجواب الحكومة من باب العلم بالشىء، ومن باب خبرته كمواطن يريد أن يفهم ما يقوم به الطرف الآخر، والقرارات التى يتخذها.

ولكن على المفكرين أن يتجنبوا الفخ الذى ينصبه لهم بعض الحكام، والذى غالبا ما يقعون فيه بالفعل. إذ يقولون لهم «ضعوا أنفسكم مكاننا، فبماذا تنصحون؟» هذا السؤال ليس من اختصاصنا. فاتخاذ قرار فى شىء ما يتطلب معرفة تامة بالمواضيع التى يخفونها عنا، ويتطلب تحليل الموقف الذى لا نعلمه. وعليه، فإن هذا الأمر ما هو إلا فخ. غير أننا كمواطنين من حقنا أن نطالب ببعض الحقائق.

- بعد هذا القدر من التأمل والبحث الطويل عن حقيقة ما، أى نوع من القراء تود أن تبوح له بتلك الحقيقة. فربما مازال هناك كتاب جيدون، ولكن القارئ الجيد فى نقصان مستمر.

● معك حق، فلا أحد يكاد يقرأ لنا. فكتابنا الأول يقرأ لأن الناس لا تعرفنا ولا تعرف ما نكتب. وهم يقرأوننا للمرة الأولى بنوع من الفوضى، وعدم وضوح الرؤية، وهذا شىء أفضله تماما. فلا يحق لنا أن نسن قواعد لقراءة الكتاب. فالقاعدة الوحيدة هى كل إمكانيات القراءة المختلفة. فأنا لا أرى غضاضة فى أن يقرأ الكتاب بطرق مختلفة، طالما أنه يقرأ. ولكن الخطورة هى أنه كلما كتبنا قل عدد القراء وتناقلوا المعلومات بصورة خاطئة، بحيث تصل أخيرا بصورة مشوهة.

وهذا يسبب مشكلة، فهل علينا وضع قانون وقواعد للقراءة، الأمر الذى يثير حفيظتى، كما يثيرها بالمثل أن نترك الأمر على ما هو عليه، فهذا يصل بالكتاب إلى صورة كاريكاتيرية.

والحل يتمثل فى وضع قانون وحيد للإعلام والكتاب لمنع استخدام اسم المؤلف مرتين، والاحتفاظ بحق المؤلف فى عدم الإفصاح عن اسمه حتى يقرأ الكتاب لذاته. صحيح أن معرفة الكاتب تكون أحيانا مفتاح لفهم المؤلف، ولكن بغض النظر عن بعض كبار الكتاب، فإن معرفة الاسم لا تفيد فى شىء فبالنسبة لى، وأنا لا أعتبر نفسى كاتبا كبيرا، وإنما صانع للكتب، أحب أن تقرأ كتبى لذاتها بكل ما فيها من نقائص أو من فضائل محتملة».

منهج فى تحليل الخطاب

الزواوى بغورة

مقدمة:

النص، الوثيقة، اللغة، الخطاب، مسائل تواجه كل باحث فى العلوم الاجتماعية أو الإنسانية، سواء من حيث المجال أو المفهوم أو المنهج، ولعل مسألة المنهج وكيفية التحليل والتأويل والتفسير والتعليق من أهم وأعقد هذه المسائل.

لهذا تختلف الآراء وتتعدد حول الطريقة المثلى لتحليل نص ما أو وثيقة ما أو لغة ما أو خطاب ما، وفى هذه الدراسة سأحاول أن أقدم بعض الأفكار الأساسية فى منهج تحليل الخطاب، من خلال آراء الفيلسوف الفرنسى «ميشيل فوكو 1926 - 1984». (١)

فماذا يعنى الخطاب؟ وما هو منهج تحليل الخطاب؟ ثم ما هى أصول ومبادئ هذا المنهج؟ لا يمكن الإجابة عن هذه الأسئلة دون العودة إلى أعمال الفيلسوف، وخاصة أعماله الأولى التطبيقية. إذ من المعلوم أن الفيلسوف قد قدم جملة من الأعمال التى ناقشت موضوعات علم النفس والتحليل النفسى من خلال مشكلة الجنون، أو موضوعات الطب والطب التشريحى من خلال مشكلة المرض، أو موضوعات العلوم الإنسانية كالاقتصاد والبيولوجيا واللغة من خلال مشكلة الإنسان، وبمعنى آخر انه قدم جملة من الأعمال التى تندرج تحت دائرة تاريخ العلوم.

فلقد كتب فى «تاريخ الجنون فى العصر الكلاسيكى» عن تجربة فريدة فى الثقافة الغربية هى تجربة الجنون وتاريخها من عصر النهضة إلى العصر الحديث، مرورا بالعصر الكلاسيكى، حيث ناقش مسائل الطب والطب

النفسى والفلسفة والأدب والمؤسسات العلاجية، كالمعزل والمستشفى وموقفها من الجنون والمجنون، محاولا رسم لوحة عن العقل الغربى وسلطته وكيفية تعامله مع الآخر من خلال موقفه من الجنون.

كما تحدث عن المرض والمريض من خلال عمله حول «مولد العيادة»، وتاريخها الذى يتكون من مرحلة التصنيف ومرحلة التشريح والتى كان عليها أن تؤسس خطابا علميا، يمر بلحظة الموت كى يصبح علميا، ذلك أن الإنسان الغربى، فى نظر **فوكو**، لم يصبح موضوع علم إلا بعد انفتاحه على واقعة فنائه الخاص، وهكذا نشأت عن تجربة الجنون مختلف النظريات السيكولوجية، كما تولد عن تفسير الموت، من خلال الطب التشريحى، الطب الحديث أو الطب الوضعى، والذى سيكون بداية لدراسة الإنسان الغربى من خلال الاقتصاد والبيولوجيا واللسانيات وهى المجالات المشكلة للعلوم الإنسانية، التى درسها **فوكو** فى كتابه المشهور والذى صدر سنة 1965 بعنوان «الكلمات والأشياء: أركيولوجيا العلوم الإنسانية».

وعلى أساس هذه الدراسات أو الممارسات الخطابية، حاول **فوكو** أن ينظر لمسائل منهج تحليل الخطاب من خلال دراسته التى صدرت سنة 1969 بعنوان «اركيولوجيا المعرفة»، مثله فى ذلك مثل العديد من الفلاسفة فى القديم او الحديث **كارسطو و ديكارت وبيكون وهيجل وراسل وفتجنشتين وجدمار** وغيرهم... إلا ان هذا التنظير المنهجى قد تطور وتعمق مع الأعمال اللاحقة للفيلسوف، وخاصة فى «نظام الخطاب وإرادة المعرفة والاهتمام بالذات».

فما هى أهم الافكار المنهجية للفيلسوف؟

اولا - فى مفهوم الخطاب:

الخطاب هو مجموعة من المنطوقات او الملفوظات، التى تكون بدورها مجموعة من التشكيلات الخطابية المحكومة بقواعد التكوين والتحويل. وعلى هذا الأساس يختلف الخطاب عن الجملة فى اللغة، والقضية فى المنطق، كما يختلف التحليل الخطابى عن التحليل الألسنى أو التحليل المنطقى، سواء من حيث المرجعية أو المنهج.

اما من حيث المرجعية فإن الخطاب لا يعود إلى الذات او إلى المؤسسة، أو إلى الصدق المنطقى أو قواعد البناء النحوى، وإنما يعود إلى الممارسة الخطابية وغير الخطابية، على أن لا نفهم العلاقة بين الممارسات على أساس السبب والنتيجة، وإنما على أساس العلاقة التبادلية، أما من حيث المنهج فهذا ما سنحاول مناقشته فى الصفحات التالية.

ثانيا - فى المنهج:

أطلق **فوكو** على منهجه إسم الأركيولوجيا، وهو اسم ظهر لأول مرة فى تاريخ الجنون فى العصر الكلاسيكى، وكان مولد «العيادة» يحمل فى طبعته الأولى عنوانا فرعيا، هو أركيولوجيا النظرة الطبية، وكذلك كان الحال فى (الكلمات والأشياء) حيث حمل عنوانا فرعيا هو (أركيولوجيا العلوم الإنسانية) فماذا يعنى هذا المصطلح وما هى دلالته المنهجية؟[٢].

من المعلوم أن الأركيولوجيا فرع علمى يدرس الحضارات القديمة، من حيث آثارها المادية والثقافية، ويعتمد على طرائق مختلفة فى البحث والتنقيب، **وفوكو**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استخدم هذه التسمية ولكن بمضمون مختلف. صرح لجريدة «le monde» سنة 1969 بقوله: (لقد استعملت هذا اللفظ للدلالة على وصف الوثيقة أو الأرشيف، ولم أقصد به مطلقا اكتشاف بداية أو الكشف عن عظام رميمة.)(٣)

يتضمن هذا التصريح عنصرين أساسيين هما، الوصف كطريقة والأرشيف كموضوع وهو ما نجده في اركيولوجيا المعرفة مع تحديد لمضمون الطريقة وأهداف الوصف، يقول: (بإمكاننا أن نطلق على تلك الأبحاث اسم الأركيولوجيا، وهو لفظ لا يتضمن أى محاولة للجرى أو اللهث وراء البدايات، كما لا يقترن التحليل بأى سبر جيولوجى، بل يدل على الفكرة الأساسية والمحورية لوصف هدفه استنطاق الماقيل في مستوى وجوده، وفي مستوى الوظيفة المنطوقية التي تمارس عليه، والتشكيلة الخطابية التى ينتسب إليها. فالأركيولوجيا تصف الخطابات كممارسات محددة في عنصر الأرشيف Ar Chive)(٤)

إن هذا التعريف يؤكد، مرة أخرى، على رفض البحث فى البدايات او التنقيب الجيولوجى، وإنما يؤكد على ضرورة الوصف، وصف المنطوق وصفا قبليا وتاريخيا، وفى مختلف الوظائف التى يقوم بها فى حقبة تاريخية معينة، وضمن التشكيلة الخطابية التى ينتسب إليها، لذا فإن الأركيولوجيا وصف للخطابات كممارسات مجسدة فى عنصر مادى هو الأرشيف.

فكيف يتم الوصف، وبأية قواعد يكون التحليل؟يرى فوكو ان الوصف الأركيولوجى يفرض ضرورة الإلغاء المنهجى للوحدات الجاهزة، التى ألف تاريخ الفكر البشرى استعمالها، مثل وحدة الكتاب او العمل الأدبى او الفرع العلمى، والنظر إلى المنطوق كحدث منفصل ومتميز وقابل للتنكر والتكرار، وخاضع لمختلف اشكال التدوين، كما لا يرتبط بالمواقف التى سببته، وإنما بمختلف الممارسات الخطابية وغير الخطابية.(٥)

ولكى يتم الوصف، وجب التقدم بخطوة أخرى هى ضرورة أخذ قرارات حاسمة للتمكن من انتقاء: (منطقة أولية نعرضها للتحليل ونعيد تنظيمها عند الاقتضاء.. وتكون نسبيا سهلة الوصف.)(٦) مثل ميدان العلوم الاجتماعية، وموضوع كموضوع الجنون، أو المرض، أو النحو فى العصر الكلاسيكى.. إلخ.

والغاية من خطوتى التميز والانتقاء، هو الكشف عن: (ذلك التواجد بين منطوقات مبعثرة ومتباينة وذلك النظام الذى يحكم توزعها.)(٧) أو بعبارة اخرى الكشف عن أنظمة التبعثر التى تتحكم فى المنطوقات والخطابات، أو أرشيف مرحلة تاريخية ما، هذه الغاية وإن كانت تستند على خطوتين عمليتين هما التمييز والانتقاء، إلا أنها تعتمد أيضا على جملة من الشروط المنهجية منها:

أ ـ حدود التقرير وأشكاله، وذلك بمعرفة ما يمكن الكلام فيه، وما يشكل ميدان خطاب معين، وما هو نمطه... إلخ.

ب ـ حدود الاحتفاظ وأشكاله، وذلك بمساءلة المنطوقات الموجهة نحو الاختفاء، والتى يجب الاحتفاظ بها وتثبيتها فى ذاكرة الإنسان بمختلف الطرق البيداجوجية والتعليمية، وما هى المنطوقات الممنوعة، أو التى تم منحها، أو التى تم إقصاؤها.

ج ـ حدود الذاكرة وأشكالها، كما تظهر فى التشكيلات الخطابية، ويكون ذلك بالتساؤل عن المنطوقات

المقبولة، أو التى حازت على القبول والموافقة، والمنطوقات المرفوضة، ومن تلك التى تم إهمالها وتهميشها، أو التى تم إبعادها باعتبارها غريبة، وما هو نمط العلاقة القائمة بين نظام المنطوقات الحاضرة والمنطوقات الغائبة.

د - حدود وأشكال التنشيط وأشكاله، ويكون ذلك بالتساؤل عن المنطوقات التى نحتفظ بها، أو التى نقيمها، أو نحاول إعادة تأسيسها وتكوينها، وكيفية تطويرها والدور الذى تقوم به.

هـ - حدود وأشكال التملك، وذلك عن طريق التساؤل عن الأفراد، أو الجماعات، أو الطبقات التى تنضم إلى خطاب ما. وكيف تتحدد الطبيعة القانونية بين الخطاب ومن يمتلكه، أو يؤلفه، وكيف تحدث الصراعات بين الطبقات والأمم والجماعات اللسانية والعرقية، من أجل امتلاك الخطاب.(٨)

وبناء على هذه الأسس أو الشروط تتضح وتتميز التحليلات الأركيولوجية **لفوكو** عن غيرها من التحليلات، سواء فى الفلسفة أو فى اللسانيات أو فى التاريخ، وذلك لأنها لا تتساءل عن التسلسل التاريخي ولا عن معانى النصوص، بل تتساءل عن شروط ظهور الخطابات فى التاريخ، مما يؤدى إلى تحليل الخطاب فى بعده الخارجي وذلك بـ:

١ - وصف الخطاب فى هيئته الخاصة.

٢ - البحث فى الخطاب عن شروط وجوده، وليس عن قواعد بنائه كما يفعل البنيويون.

٣ - إرجاع الخطاب إلى الممارسات الخطابية وغير الخطابية، أو إلى الميدان العملى الخاص به، وليس إلى الفكر أو الروح أو الذات المبدعة(٩).

وهذا يعنى أن منهج تحليل الخطاب عند **فوكو**، لا يحلل نظام اللغة أو المضامين والدلالات، كما لا يهتم بصدق الخطابات أو معقوليتها، وإنما ينصب التحليل على المنطوقات كأحداث، وعلى قوانين وجودها، وعلى ما يجعلها ممكنة أو غير ممكنة، وعليه كان سؤال **فوكو** المركزى حول كيفية تفرد الخطابات. لذا اقترح جملة من المعايير منها:

١ - معيار التكوين، ويعنى أن خطابا كخطاب الاقتصاد السياسى، لا يتفرد بناء على وحدة موضوعاته ولا على أساس بنيته الشكلية، ولا على أساس انسجام مفاهيمه أو اختياراته النظرية، ولكن على أساس قواعد تكون هذه الموضوعات، فلوجود تشكيلة خطابية متفردة، وجب تحديد قواعد تكوينها.

٢ - معيار التحول، لا يمكن الحديث عن وحدة خطابية وعن تفردها، دون الحديث عن شروط تحولها فى لحظة ما.

٣ - معيار الترابط ويعنى دراسة الخطاب فى إطار العلاقة بين الممارسات الخطابية وغير الخطابية.(١٠)

وبالإضافة إلى هذه المعايير والشروط المنهجية التى أوضحنا بعض جوانبها، فإن **فوكو** يرى أن التحليل الخطابى يخضع لأربعة مبادئ أساسية، لا يمكن لأى تحليل خطابى أن يستغنى عنها وهى:

أ - الندرة: تدعى النصوص الكلية والوفرة والامتلاء، وهذا بسبب وفرة المدلول وكثافته بالنسبة للدال، أما تحليل المنطوقات، فيسعى إلى سن قانون الندرة، والذى يتخذ عدة أوجه، منها أن الكل لايقال أبدا، ومنها أن

ARCHIVE
archivebeta.Sakhrit.com

العبارات تدرس فى الحد الذى يفصلها عما لم يُقَل، لذا فإن قانون الندرة يمنع إقامة التأويلات وذلك: (لأن التأويل هو محاولة لمواجهة الندرة والنقص الذى يعترى المنطوق؛ على عكس التحليل الأركيولوجي، الذى لايتوقف عند حدود النقص أو الندرة، لأن الخطاب لا يصبح ثروة لا متناهية وكنزا لا ينفد، بل ثروة متناهية ومحدودة ومرغوبة، ولها قوانين ظهورها وشروط تملكها واستثمارها). (١١)

ب ـ الخارجية: وتعنى النظر إلى المنطوق من حيث انتظامه الخارجي، ذلك أن منهجية تاريخ الفكر تقوم على دراسة الوثيقة من الخارج والداخل بقصد الكشف عن مضمونها ومعناها، أما التحليل الأركيولوجي، فينظر إلى المنطوقات فى شكل انتظامها الخارجي باعتبارها أحداثا خطابية ليست ناتجة عن ذات فاعلة، من هنا وجب وصف الخطاب ك: (حقل مجهول الهوية، يحدد انتظامه المكان الذى يمكن للذوات أن تشغله.. لماذا؟ لأنه تحليل لا يطرح مسألة من يتكلم ومن يتجلى ومن يختفى فى ما يقال، بل هو تحليل يجد مكانه فى مستوى الأقوال المبنية للمجهول). (١٢)

ج ـ التراكم: المبدأ الثالث للتحليل الأركيولوجي، هو رصد الأشكال النوعية للتراكم. بما أن الأركيولوجيا ذاتها تحليل لأشكال تراكم الخطابات، وليس تجميعا عفويا للوثائق. لذا يتطلب النظر إلى المنطوقات: (من حيث هى أثر مستمر، يتخلف ويبقى بعد زوال باعثه وسببه)(١٣) وبما أن التراكم يتضمن بوجه من الوجوه المحافظة، فإن هذه المحافظة لا تعنى الذاكرة أو الذات بل قواعد مادية كالكتاب وبعض المؤسسات، كالمكتبة أو خزانة الكتب وبعض الصيغ القانونية المنظمة للأرشيف.

كما أن التراكم يعنى النظر إلى المنطوقات فى صورها التجميعية، إذ يختلف تجميع المنطوقات الرياضية عن المنطوقات الدينية أو القانونية، وهذا يعنى أن لكل شكل من أشكال المنطوقات، طرقه فى التجميع والتراكم، وهو ما يكشف عنه التحليل الأركيولوجي.

د ـ القبلى التاريخي: فى تعريفنا للأركيولوجيا قلنا إنها لا تعنى البحث فى البدايات أو التنقيب الجيولوجي، بل تبحث فى الما قبل فى مستواه الوجودى، وهذا المستوى هو ما يسميه فوكو بالقبلى التاريخى على عكس القبلى المتعالى عند كانط. فالقبلى التاريخى ليس شرطا لصحة الأحكام بل شرطا لوجود المنطوقات. يقول فوكو: (فلا يعنيني فى شيء أن أكتشف ما يجعل من قول ما قولا صحيحا أو ما يسمح بإمكانه، بقدر ما يعنيني إبراز شروط انبثاق المنطوقات، وقانون تواجدها مع منطوقات أخرى، والشكل النوعى لنمط وجودها، والمبادئ التى تستمر وفقها فى البقاء..) (١٤)

إن القبلى التاريخى هو البحث فى الأسباب التاريخية لظهور المنطوقات والخطابات، ولا علاقة له بالمسائل المنطقية أو اللغوية أو المعرفية، غايته الكشف على التاريخ النوعى للخطابات، وهذا ما يجعل من التحليل الأركيولوجي، تحليلا تاريخيا رغم الاعتراضات التى واجهت الأعمال التاريخية التى قدمها فوكو، لذا وجب توضيح العلاقة بين الخطاب والتاريخ، وذلك لما يشكله، فى نظرنا من جدة وتميز فى المشروع الفلسفى لفوكو.

ثالثا ـ بين الخطاب والتاريخ:

يقوم المشروع الفلسفى الأركيولوجي، على واقع المكتوب كحدث تاريخى (١٥) وهو ما يؤكد قول الفيلسوف

فى «كتاب الآخرين» من أن الثابت فى العلاقة بين الخطاب والتاريخ، هو هذه الطريقة التى تسمح لنا بمعالجة التاريخ كمجموعة من المنطوقات الفعلية والمنفصلة[١٦].

وخلاصة هذه الطريقة، أنه فى موضوع كموضوع الجنون، لا يمكن حصر مدونة بناء على معيار من المعايير، إذ من غير الممكن تحديد مجمل الخطابات التى قيلت عن الجنون فى مرحلة تاريخية معينة، لذا وجب ربط الخطاب - وفى هذه الحالة خطاب الجنون - بمختلف الاستراتيجيات الخاصة به.[١٧]

من هنا نفهم إصرار **فوكو** على دراسة الخطاب، لا كحامل لمضمون أو دلالة أو بنية، وإنما كحدث مادى له وظائف معينة فى حقبة تاريخية معينة، وإن المعنى، إن وجب الحديث عن المعنى، ليس فى ما يحمله من مقاصد مستترة، ولكن فى ما يحمله من اختلاف يفصله عن غيره من المنطوقات الواقعية والمعاصرة له، وعلى هذا الأساس يمكن الحديث عن تاريخ أركيولوجى للخطابات[١٨].

ومن دون شك، فإن هذه العلاقة تطرح أكثر من سؤال، وخاصة سؤال العلاقة بين أعمال الفيلسوف الأولى والثانية، ودور الجينيالوجيا فى الأركيولوجيا، وعلاقة هذه الطريقة التحليلية بطريقة الحوليات فى التاريخ، ومدرسة التحليل اللغوى باكسفورد، ثم علاقة هذه الطريقة ببعض الموضوعات التى أثارها الفيلسوف، كموضوع الخطاب والسلطة، أو الخطاب والمعرفة، أو بمجمل الممارسات الخطابية وغير الخطابية، ثم أخيرا مسألة تطبيقات المنهج وآفاقه.. إلخ. وهذه كلها موضوعات تحتاج إلى دراسات ومناقشات وتحليلات حتى تتضح الرؤية ويستقيم العمل.

الجزائر

هوامش البحث:

١ - فيما يتعلق بالمناهج ذات العلاقة بالنص يمكن العودة إلى أعمال «رولان بارت» ولوسيان جولدمان» وجدمار» وشومسكى» وأوستين» وغيرهم ممن ناقشوا مسألة النص أو اللغة أو الخطاب أو الوثيقة.

٢ - حول كلمة اركيولوجيا فى تاريخ الجنون فى العصر الكلاسيكى، انظر الصفحة رقم ٢٦٥ على سبيل المثال. أما عن الترجمة فقد فضلنا الإبقاء على المصطلح الأصلى وهو معتمد عند مطابع صفدى والطاهر أو عزيز على سبيل المثال.

٣ - مشيل فوكو، مفهوم الأركيولوجيا، ترجمة، الطاهر أو عزيز، فى مجلة المناظرة، العدد ٤، ١٩٩١ ص ١٢٨ .

4 - Michel Foucalt. L'Arceolodie Savoir. ED. Gallimard. 1969 . p. 173 .

وكذلك ترجمة سالم يفوت، ص ١٢٦ .

5 - IBID. P. 41.

6 - IBID. P. 48.

7 - IBID. P. 48.

8 - MICHEL FOUCALT. Réponse Question in. esprit 371 mai 1968. pp. 862. 863.

9 - IBIDE. P. 860.

10 - IBIDE. PP. 852 - 853.

11 - MICHEL FOUCAULT. L'ARCEOLOGIE DU SAVOIR. P. 115.

12 - IBIDE. P. 161.

13 - IBIDE. P. 162.

14 - IBIDE. P. 167.

15 - Jacques milhou. les mots et les chose. Cahier Du Communisme. N2, 1968. p59.

16 - Rymond bellourd. le livre des autres. ed, 10 - 18. paris. 1978. p.110.

17 - IBIDE. P. 158.

18 - MICHEL FOUCAULT. NAISSANCE DE LA CLINIQUE. ED. PUF. 1991 . P12.

ARCHIVE

مفهوم المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو

الزواوي بغورة

لا نهدف من خلال هذا البحث، إلى دراسة مسألة العلاقة بين المعرفة والسلطة دراسة مفصلة ومعمقة، إن هدفنا يتمثل أساسا فى تقديم الملامح الكبرى لهذه المسألة، وذلك وفق التحليلات الفلسفية التى قدمها الفيلسوف الفرنسى ميشيل فوكو (1926 -1984) .

كما أننا لا نعتمد فى هذا البحث على الدراسة الأساسية التى قدمها الفيلسوف والمتمثلة فى «المراقبة والمعاقبة»، بل إننا سنقوم بتحليل نموذجين قدمهما على هامش هذه الدراسة، التى تمثل فى نظرنا نماذج حية لتحليل المعرفة والسلطة.

أولا ـ الجنون والحضارة : يبدأ حديث **فوكو** عن الجنون، بتقرير مفاده أن هنالك حضارات لم تعرف الجنون أو بالتدقيق لم تعرف الظاهرة المرضية الجنون، وإنما أعطته تأويلا دينيا أو سحريا، فلقد تطلب الأمر انتظار زمن طويل للتعرف على الجنون كحالة مرضية.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ولقد انفردت الحضارات الإغريقية والمسيحية والإسلامية، بإعطاء وظيفة اجتماعية وكيان طبى ثابت للجنون، وعليه رفض **فوكو** الفكرة التى انتشرت فى القرن الثامن عشر، والتى مفادها أن الجنون نتاج المجتمعات المعقدة، أما المجتمعات البسيطة فلا تعرف الجنون، وعلى خلاف هذا الطرح يرى **فوكو** أنه يتم فى كل مجتمع، مهما كانت درجة تطوره أو تخلفه، تهميش فئات من الناس لا على أساس أنها مجرمة أو مريضة أو مقدسة، بل لأنها تلتقى فى بعض صفاتها مع المجنون وتختلف عنه فى الوقت ذاته، بسبب سلوكها المغاير لسلوك الجميع، فكيف يمكن التعرف عليها ؟ ليس للمجنون مكان فى العمل الاجتماعى، فالمجتمع لا يطالبه

بإنجاز أعمال معينة، ولا يتمتع بالمكانة نفسها التى يتمتع بها الآخرون فى مجال اللعب والاحتفال والفرح، بالإضافة إلى كونه يحتل موقعا خاصا داخل العائلة وفى العلاقات الجنسية، ويمتلك، أخيرا، لغة خاصة ليس لها نفس المعانى المتداولة بين الناس.

إن المجنون يقترب من المريض فى كونه لا يعمل، إلا أن المريض يحتفظ بوضع طبيعى داخل العائلة ويقيم علاقات جنسية سوية. ويقترب من المجرم من حيث الانحراف والوضع العائلى كما أن له قرابة بالشخص المقدس كالساحر أو المشعوذ أو رجل الدين، فالشخص المقدس يملك لغة رمزية تماثل لغة المجنون، لذا نجد فى تاريخ الأديان ذلك الصراع والتماثل فى الوقت ذاته، بين خطاب المجنون وخطاب النبى، إلا أن هنالك فرقاً أساسياً بينهما، يتمثل فى كون الشخص المقدس يحظى بالاعتراف الرسمى من قبل المؤسسات الاجتماعية، وخاصة المؤسسة الدينية، وهو ما لا يحظى به المجنون.

وإذا كانت هذه المميزات مشتركة وموجودة فى مختلف الحضارات، البدائية والمتقدمة، فإن ما يجب ملاحظته فى نظر **فوكو**، هو أن المجنون لقى اهتماما خاصا فى الحضارة الغربية، وخاصة منذ تم التعرف عليه فى القرن السابع عشر، ككائن غير قادر على العمل؛ مما يعنى أن الإدراك الاقتصادى فى صورة البطالة، هو الذى سمح بالتعرف على المجنون، بالإضافة إلى مكانته فى مجال اللعب، بحيث شكل دائما موضوعا للعب، واحتل مكانة بارزة فى المسرح، من خلال شخصية العارف والمستكشف لعالم الغيب، أو الذى يملك القدرة على التنبؤ.

وإذا كان المجنون، قد تم التعرف عليه وفقا للخصائص السابقة، فإنه، فى نظر **فوكو**، قد أصبح فى العصر الحديث موضوعا للمؤسسات تسيره وتنظمه، لذا فإنه إذا كانت الخصائص الأولى تعكس الجانب المعرفى، فإن الخاصية المؤسساتية، تعكس الجانب السلطوى الذى يخضع له المجنون، ففى العصر الحديث عرف المجتمع انقساما بين المجنون والعاقل، ليس فقط بواسطة المعارف، ولكن بواسطة المؤسسات أيضا، مثل مؤسسات العزْل أو الحَجْر، أو المؤسسات الطبية كالمستشفيات والمصحات.

ففى مدينة، كمدينة «باريس» مثلا وجد أن فى كل مستشفى هنالك أربعة عشر سريرا خاصا بالمجانين، وكل سرير مجهز بسلاسل وأقفاص مغلقة، يتم بها ربط ما سمى بالأشخاص الخطيرين، والسؤال الأركيولوجى الذى طرحه **فوكو** هو: كيف حدثت هذه المأساة أو كيف حدث أن شعر المجتمع بالحاجة إلى إيجاد وسيلة لتحديد المجنون وتعريفه؟

السبب فى تأسيس المعازل فى نظر **فوكو**، ليس سببا علميا ولا طبيا، إنه سبب اقتصادى يعود إلى تلك الأزمة الاقتصادية الحادة التى عرفتها أوروبا فى العصر الحديث، والتى كان من آثارها ظهور البطالة التى ازدادت مع نهاية الحروب الدينية، مما سمح لنزعة اقتصادية هى (المركنتيلية) باقتراح فكرة بناء المعازل. وهكذا تم عزل تلك الفئات التى لا تملك عملا أو وظيفة تحت اسم الجنون، الذى كان يضم فئات مختلفة من السكان، منهم المجرم والفقير والمريض والفاسق والمجنون، أى أن

العصر الكلاسيكي، بلغة **فوكو**، قد قام بعزل كل الفئات غير العاملة تحت اسم واحد هو المجنون.

إلا أنه مع الثورة وبدء التحرير الذى لا يعود إلى المبادئ التى رفعتها الثورة، ولكن إلى الأزمة العميقة التى عرفتها المعازل، تلك الأزمة التى تعود إلى أسباب اقتصادية، لأن الصناعة كانت فى حاجة إلى أيد عاملة رخيصة، وكانت وسيلتها السهلة بطبيعة الحال، هى فتح المعازل، وذلك منذ أواخر القرن الثامن عشر. ومنذ بداية القرن التاسع عشر أصبح المجانين وحدهم فى المستشفيات، وتم إبعادهم عن عائلاتهم.

ولقد أعطى هذا الإبعاد للمجنون طابعه الطبى، وللمعزل طابع المستشفى، وتم تقديم انطباع بأن المستشفى يعالج ويطبّب، وهو فى حقيقة الأمر، وذلك فى نظر **فوكو**، ليس أكثر من وسيلة للتخلص من الأشخاص غير المرغوب فيهم اجتماعيا وعائليا، ولم يصبح المستشفى مؤسسة طبية إلا فى القرن العشرين، وذلك نتيجة حدثين هما: ظهور التحليل النفسى وعلم النفس العلاجى، وإدخال وسائل علاجية فعالة فى الظاهرة المرضية للجنون.

وبناء على ما تقدم من تحليل، فإن الجنون هو حصيلة: «سلسلة من الأحداث الاقتصادية والسياسية والمؤسساتية والقانونية التى جعلت من الجنون مرضا عقليا.»(١)

ثانيا - من تاريخ الطب أو الاستشفاء: يندرج تاريخ الطب، فى نظر **فوكو**، فى ما يسميه بالتاريخ الحيوى، الذى يعنى الأثر الذى يحدثه التدخل الطبى على المستوى البيولوجى،وردود الفعل التى يقوم بها الكائن البشرى، وما يسفر عنه ذلك من نتائج. ومنذ القرن الثامن عشر أصبح جسم الإنسان يخضع أكثر فأكثر لشبكة من التطبيب والاستشفاء، وذلك بفعل التطور العلمى فى مجال الطب والمؤسسات الطبية، كما تم إدخال مسألة الصحة ضمن النظام الاقتصادى، فأصبح هناك ما يسمى باقتصاد الصحة وتحسين الخدمات والاستهلاك الصحى فى التطور الاقتصادى، لذلك يرى **فوكو**، أن المجتمعات الرأسمالية تهتم أكثر بالسياسة الحيوية قبل كل بيولوجيا جسمية أو جسدية، فالجسد فى نظر الرأسمالية حقيقة سياسية حيوية، والطب استراتيجية سياسية حيوية.(٢)

ولقد تم الاعتراف بالجسد حقيقة سياسية حيوية، ابتداء من القرن التاسع عشر، أما قبل هذا التاريخ فلا يمكن الحديث عن هذا الاهتمام، من هنا حاول **فوكو** متابعة كيفية تحول الجسد إلى قيمة سياسية وطبية، وهذا من خلال ثلاثة أشكال طبية هى:

الشكل الأول هو شكل طب الدولة الذى تطور فى ألمانيا ابتداء من القرن الثامن عشر، الذى رافقه ظهور علم سمى بعلم الدولة، الذى يهتم بالموارد الطبيعية وظروف حياة الشعب والاشتغال العام لآلة الدولة. بمعنى أن الدولة أصبحت موضوع معرفة ومجال لاكتساب المعارف، وفيها تطورت ممارسة طبية اهتمت أساسا بتحسين الصحة العمومية.

يقول **فوكو**: «إن تنظيم المعرفة الطبية من طرف الدولة، وضبط الوظيفة الطبية وإلحاق الأطباء بالإدارة العامة، وإدماج مختلف الأطباء فى التنظيم الطبى للدولة،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نتج عنه سلسلة من الظواهر الجديدة، التى تميز ما يمكن تسميته بطب الدولة.»(٣)

إن هذا الشكل من الطب لم يكن موضوعه تكوين قوة للعمل، من أجل حاجات الصناعة، فليس جسد العمال هو الذى يهم طب الدولة، ولكن جسد الأفراد الذين باجتماعهم تقوم الدولة، وبمعنى آخر، لا يتعلق الأمر بقوة الدولة فى مواجهة أزماتها الداخلية والخارجية.

والشكل الثانى من الطب الاجتماعى، هو الطب الحضرى أو المدينى، الذى تطور فى فرنسا، والقائم على حركة توسيع البنى الحضرية. ومن المعروف، أن للمدينة مشاكل صحية وتنظيمية كثيرة تتطلب خططا استعجالية تتنوع بتنوع الأوبئة والأمراض. ومهمة الطب الحضرى تكون فى هذه الحالة، مهمة وقائية علاجية، لذلك ظهرت الدراسات حول الأماكن والتجمعات السكانية، لذلك يرى **فوكو**، أن الطب الحضرى ليس طب الإنسان، وإنما هو طب الأشياء والهواء والماء، طب شروط الحياة فى الوسط البينى، وإنه من خلاله تطورت الدراسات البيولوجية حول العضو والكائن والمحيط، خاصة دراسات «**كوفييه**».

وفى إطار الطب المدينى، وقبل الثورة الفرنسية بقليل، ظهر مفهوم السلامة الصحية، وكان أول قرار اتخذه البرلمان بعد الثورة مباشرة، هو قرار تشكيل لجان السلامة الصحية فى كل المقاطعات الفرنسية، من أجل ضمان الشروط والوسائل الأجتماعية والمادية لضمان الصحة المناسبة للأفراد. كما ارتبط بمفهوم السلامة الصحية، مفهوم آخر، هو الصحة العمومية كتقنية لمراقبة الصحة. وإجمالا يمكن القول إن: «السلامة الصحية أو انعدامها متعلقة بحالة الأشياء والمحيط وتأثيرهما على الصحة، والصحة العمومية هى المراقبة السياسية والعلمية معا. » (٤)

وأما **الشكل الثالث** والأخير، فهو طب قوة العمل الذى يظهر فى انجلترا، والذى يهتم بالفقراء والعمال، وهذا كنتيجة للأسباب الآتية:

١ـ ظهور الفقراء والمحتاجين كقوة سياسية، تنذر بإحداث ثورات وانتفاضات .

٢ـ المشاكل التى كانت تواجهها الإصلاحات الاجتماعية والاقتصادية فى القرن التاسع عشر.

٣ـ مع ظهور الكوليرا فى باريس سنة ١٨٣٢، استولى الخوف على كامل أوروبا، الخوف بوجه خاص، من الفقراء والبروليتاريا وحثالة البروليتاريا، لذا بدأ منذ ذلك التاريخ، تقسيم المكان الحضرى إلى مناطق خاصة بالفقراء وأخرى خاصة بالأغنياء، بمعنى آخر، إن الجمع فى مكان واحد وداخل المدينة الواحدة بين الغنى والفقير، أصبح يشكل خطرا على المدينة ذاتها، من هنا ظهرت الأحياء الراقية والأحياء الشعبية وبدأت السلطة تتدخل فى حق السكن الشخصى.

وبشكل عام، فإن طب قوة العمل قد عمل على المراقبة الصحية للفقراء، وعلى الاعتناء بأجسادهم من أجل أن تكون صالحة وقادرة على العمل، وأقل خطورة على الطبقات الغنية(٥)

لذا فإن هذا الشكل سيكتب له البقاء مقارنة بالشكلين السابقين من أشكال الطب، فإذا كان الطب الألمانى باهظ الكلفة، وإذا كان الطب الفرنسى طب مراقبة

عامة بلا سلطة معينة، فإن الطب الإنجليزى، طب قوة العمل، سمح بظهور أنظمة طبية قائمة إلى يومنا هذا، وهى:

١- طب المساعدة، موجه للفقراء والمعوزين.

٢- طب إدارى، يهتم بالمشاكل العامة مثل التلقيح والأوبئة.

٣- طب خاص بالأثرياء وبكل من يستطيع دفع الضريبة.

وبناء على هذين النموذجين، نموذج الجنون ونموذج الطب، كيف حلل **فوكو** مسألة العلاقة بين المعرفة والسلطة؟

يختلف مفهوم المعرفة والسلطة عن المفاهيم التى تناقش علاقة العلم بالسياسة، أو علاقة العلم بالهيمنة، وذلك لما يتمتع به من خصوصية وجدية، فالفلاسفة والمثقفون بشكل عام فى نظر **فوكو**، «يبررون هويتهم وخصوصيتهم وحتى نخبويتهم عن طريق إقامة حاجز منيع يفصل بين عالم المعرفة الذى يعتقد بأنه عالم الحقيقة والحرية، وبين عالم السلطة وممارستها ... إن الشىء الذى أدهشنى عند دراستى للعلوم الإنسانية هو أنه لا يمكن أن نفصل إطلاقا بين نشأة كل هذه المعارف، وبين ممارسة السلطة.»(٦)

يتحدد، إذن، مفهوم المعرفة - السلطة عند **فوكو** بالجمع والربط بينهما، وليس بالفصل أو التميز كما هو الحال عند الفلاسفة والباحثين، وخاصة فى الاتجاه الماركسى، أو فى مدرسة فرانكفورت.وهذا الجمع والربط يؤدى إلى نتيجة أساسية وهى: «أن السلطة تنتج نوعا من المعرفة وتؤدى إلى تراكم المعلومات والمعارف، وإلى استخدام كل ذلك من أجل المزيد من ممارسة السلطة، وبالمقابل فإن المعرفة هى بحد ذاتها، سلطة» (٧)

ولعل المثال البسيط والواضح فى هذا الشأن هو الأستاذ أو المعلم، الذى يحمل معرفة، وفى نفس الوقت يحمل سلطة، سلطة النجاح والرسوب، أو سلطة الإجازة أو عدم الإجازة، لذلك يرى **فوكو** أنه حيثما: «توجد السلطة توجد المعرفة، أو نوع من المعرفة، وحيث توجد المعرفة يوجد حد معين من السلطة، وأن مجرد ممارسة السلطة يؤدى إلى خلق المعرفة وتجميع المعلومات وبالتالى استخدامها، وأيضا فإن ممارسة المعرفة تنتج بالضرورة نوعا من السلطة» (٨)

والمثال المعرفى النموذجى الذى درسه **فوكو** هو الامتحان، الذى شكل الأساس الذى من خلاله ظهرت العلوم الإنسانية، وقبله درس القياس الذى ارتبط بتشكيل المدينة الإغريقية والرياضيات اليونانية، والفحص أو التحقيق الذى خرجت منه العلوم التجريبية منذ عصر النهضة. ولا يعنى الامتحان، بما هو قطعة أساسية فى السلطة الانضباطية، أن العلوم الإنسانية ظهرت فى السجن، ولكن المقصود هو إظهار مختلف العلاقات السلطوية التى تجسد هذه المعارف، أو كما يقول: «ليس القصد أن نقول أن من السجن خرجت العلوم الإنسانية، ولكنها إذا كانت استطاعت أن تتشكل وأن تحدث فى نظام المعرفة، كل آثار الانقلاب المعروف، فذلك لأنها محمولة بنمطية نوعية وجديدة للسلطة: نوع من سياسة الجسد، وكيفية ما لجعل تراكم الناس مفيدا ... فالشبكة الاعتقالية، تشكل إحدى هيكليات هذه السلطة - المعرفة

التى جعلت العلوم الإنسانية ممكنة من الناحية التاريخية.» (٩)

إن هذا الربط الذى أقامه **فوكو** بين المعرفة والسلطة، والذى شكل الميزة الخاصة والأساسية لخطابه المعرفى، يعود إلى تلك العلاقة التى اقامها بين المعرفة وإرادة المعرفة، والخطاب بإرادة المعرفة، وذلك ضمن الإجراءات الخارجية التى: «تمارس نوعا من الضغط على كل الخطابات الأخرى حتى لكأنها سلطة إكراه.»(١٠)

ولهذا الربط خلفية فلسفية متصلة ب « **بنتشه**» الذى يقرن بين الأخلاق وإرادة القوة والذى قراه **فوكو** هذا الافق والسياق، حيث يقول فى بحثه «نيتشه، الجنيالوجيا والتاريخ»: «إن التحليل التاريخى لإرادة المعرفة التى عرفتها الإنسانية، يبين فى الوقت ذاته انه ما من معرفة إلا وتقوم على الظلم والخطأ ... كما يبين أن غريزة المعرفة غريزة شريرة ... »(١١)

إرادة المعرفة او السلطة، إذن، عنصر أساسى فى تحديد المعرفة أو الحقيقة، لماذا؟ لأن الحقيقة أو المعرفة فى نظره ليست خارج السلطة ولا مجردة من السلطة، ولكل مجتمع، كما يقول، نظام حقيقة خاص به أو سياسته العامة فى الحقيقة، «أعنى، انماط الخطاب التى نستقبلها ونوظفها بوصفها صحيحة، والآليات والحوافز التى تسمح بتميز الأحكام الصحيحة من الخاطئة، والطريقة التى نتحقق بها من الأحكام والتقنيات والإجراءات المعترف بها للحصول على الحقيقة، والوضع الشرعى للذين مهمتهم أن يقولوا ما يعمل عمل الحقيقة.»(١٢)

إن هذا النص المكثف، يبين علاقة المعرفة بالخطاب والمنظور النسبى والتاريخى للمعرفة، وعلاقتها بالسلطة، وما ينتج عن ذلك من نتائج ومستلزمات، والتى من أهمها، وفيما يتعلق بالتاريخ الغربى، وبايمكن حصره فى ما يلى:

١- ترتكز المعرفة على نوع الخطاب والمؤسسة التى تنتجها.

٢- تعتبر المعرفة خاضعه لتحفيز اقتصادى وسياسى دائم.

٣- تعتبر المعرفة موضوعا لعملية توزيع واستهلاك واسعين.

٤- المعرفه تنتج ويتم تداولها تحت الإشراف الطاغى لبعض الأجهزة السياسية والاقتصادية الكبرى، كالجامعة والجيش والكتابة.

٥- المعرفة موضوع رهان لكل مجال سياسى ومواجهة اجتماعية.

وعلى اساس، هذه الخصائص، نستطيع القول أن فوكو، قدم مقاربة معرفية جديدة لمفهوم المعرفة والسلطة، وانه استطاع الجمع بين مسائل الخطاب والمعرفة والسلطة، وقدم ابحاثاً فى صورة نماذج عينية، مثل ما يعكس ذلك عمله الرائد فى هذا المجال، والمتعلق بالمراقبة والمعاقبة، او مولد السجن، الذى درس فيه مختلف الممارسات غير الخطابية، من خلال اشكال التعذيب والعقاب والانضباط التى جسدتها مختلف مؤسسات الانضباط، وخاصة مؤسسة السجن، المتمحورة أو المتقاطعة مع مسائل المعرفة والسلطة.

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

هوامش البحث :

(١) Michwl Foucault, folie et civilisation, in , les Cahiers de tunisie, n 149 ,p, 59.

(٢) Hstoire de la médicalisation, p, 15.

(٣) Ibidem,p,19.

(٤) Ibidem, p, 25.

(٥) Ibidem, p, 27.

(٦) هاشم صالح: فيلسوف القاعة الثامنة، الكرمل، العدد ١٢، ١٩٨٤، ص، ٣٩.

(٧) L,ARC, n 170,pp, 24` 25.

(٨) نفس المرجع، ص، ٤٦.

(٩) ميشل فوكو: المراقبة والمعاقبة، ترجمة علي مقلد، مركز الإنماء القومي، ١٩٩٠، ص، ٢٩٩

(١٠) ميشل فوكو: نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير ١٩٨٤، ص، ١٠.

(١١) ـــــــ : نيتشه الجينيالوجيا والتاريخ، في نظام الخطاب، ترجمة محمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العال، دار توبقال، ١٩٨٨، ص، ٦٥ .

(١٢) ـــــــ : الحقيقة والسلطة، في نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، مرجع سابق، ص، ١٣٦

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جون روث **
ت: محمد على إبراهيم***

الشهرة صنعت لوسيان جولدمان

قليل من كثير ممن جابت شهرتهم الآفاق هم فقط الذين نالوا من النعى والرثاء ما ناله لوسيان جولدمان Lucien Goldman، ففى السادس والعشرين من نوفمبر عام ١٩٧٠، جاء الخبر الرئيسى على الصفحة الأولى من جريدة التايمز Times ليعلن نبأ وفاته، وقد تصدرت الجريدة عبارة لطيفة وجيزة ولكنها بليغة فى الوقت نفسه تحمل عنوان «الفنان باعتباره قابلة أو مولدة Mid Wife». وهى العبارة التى ما برح استخدامها فيما بعد كأداة لتحديد وتقييم إنجازات جولدمان وأعماله.

حقًا، إن المقال الذى جاء تحت هذا العنوان قد حفل بجوانب جديدة ومتنوعة تطرح تقييمًا معقولاً لإنجازات جولدمان، ولكنه انطوى فى الوقت نفسه على تعبيرات فظة وتفسيرات جافة. ولكن أيًا كان أمر هذا المقال، فنحن على المقابل من ذلك نرى أن نُسلّم Condcede وبشكل مطلق منذ البداية، أن جولدمان قد غادر الحياة فى ظل ظروف خاملة ومناخ غير ملائم للأغلبية العظمى من البشر (من بينهم الفنانون أنفسهم) هذا فى الوقت الذى تعاظم فيه وضع المُشتغل بعلم اجتماع الأدب ليبلغ مكانة مرموقة سامية (كاوت Caute، ١٩٧١). ولكن اللافت للنظر انه فى أعقاب وفاة جولدمان تأسست اتجاهات نقدية أحدثت دويًا هائلاً وذلك فى سبيل ترسيخ جذورها، ورغم ان ظهورها لم يكن متوقعًا او منتظرًا، إلا أن تأثيرها كان ظالمًا مُجحفًا. فالصورة الذهنية التى تكونت حول إنجازات الرجل قد تحولت على أيدى أصحاب هذه الاتجاهات إلى عظام دون هيكل ossified، وشهرته التى ملأت الأجواء ذات يوم قد تهاوت وتصدعت، وأعماله التى لاقت إجماعًا وقبولاً من قبل فُرضت عليها قيودًا كثيرة، ربما فى هذا البلد - إنجلترا -

* هذا الفصل مترجم عن المصدر التالى: Jone Routh, A reputation made: LueinGoldman, in, the Sociology approaches, theroretical Literature: the of Sociological Review Monograph, 25, 1997.

** مؤلف هذا الفصل يعمل استاذًا لعلم الاجتماع بجامعة لانكستر.

*** د. محمد على إبراهيم - كلية الآداب - جامعة حلوان.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بصفة خاصة. الأمر الذى عظم الشعور بأن التراب وُرى فيه جثمان جولدمان قد وُريت فيه أعماله، فى اللغة الإنجليزية، بسبب عدم تداول أعماله بهذه اللغة، وبصفة خاصة أعماله الأخيرة التى تدور حول الأبنية الصغرى microstructures (هذا على الرغم من أن الطبعة الإنجليزية لكتابه «نحو علم اجتماع الرواية» Towars a sociology قد نشرت عام ١٩٧٥، بيد أن نشره لم يغير من هذا الشعور شيئًا، إذ أنه الكتاب الذى استقبله القطاع الأكبر من المتلقين استقبالاً سلبيًا عندما نشر فى فرنسا منذ أحد عشر عامًا).

ليس هذا فحسب، بل ذهب كثير من نقاده أنه كان دومًا يميل إلى شرح وإعادة شرح قضاياه أكثر من حرصه على الاهتمام بمناقشتها. ويبدو أن هذا هو الذى دفع كاوت إلى الاعتقاد بأن أهمية أفكار جولدمان تكاد تنحصر فقط فى كونها تخدم وتعزز معتقدًا مؤداه أن صوت العقيدة كان من السوء لدرجة أنه أحدث إزعاجًا بسبب تكرار ترديده، بينما كان ويليامز Williams مهيئًا لأن يكشف فى تعليقاته وآرائه ما يؤكد أن جولدمان قد أحدث تعديلات وأنتج تعريفات مستقبلية (وإن كانت فى صورة أشد تعقيدًا) عن أشياء كنا نعرفها ونعلمها جميعًا. على الرغم من أنه منذ عام ١٩٥٦ استطاع جولدمان تنقيح وتعديل جوهر نظريته عن البنيوية التوليدية Genetie Structuralism بقوله «..... إن أى أدب عظيم أو عمل فنى عظيم هو تعبير عن رؤية العالم World Vision، وأن هذه الرؤية هى نتاج للوعى الجمعى collective consciiousness لجماعة أو لطبقة بعينها، تلك الرؤية التى تجد أقصى تعبير لها فى عقل الشاعر Apoet أو المفكر (جولدمان ١٩٦٤)». فوراء هذه الكلمات القليلة «أن أى أدب عظيم أو عمل فنى عظيم هو تعبير عن رؤية العالم»، تكمن محاولة جولدمان المتعمقة والواعية التى تستهدف توضيح طبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمع، تلك العلاقة التى أدركها هربرت ماركيوز Marcuse بوصفها اهتمامًا فائقًا لحماية الأدب (ماركيوز، ١٩٧٤)، وعلى ضوء هذا الفهم فإننا نستطيع القول بأن المشكلة النظرية الرئيسية لعلم اجتماع الأدب إنما تكمن فى قلب أعمال جولدمان وإنجازاته.

التوليد الاجتماعى للأدب:

وعلى ضوء الفهم السابق، يمكن القول إن المشروع الفكرى لـ جولدمان يكاد يتحدد بشكل راسخ فى إطار التصور الثالث عن العلاقة بين الأدب والمجتمع، وهو التصور الذى أسرفت فى وصفه بالمقدمة باعتباره نوعًا من التساؤل عن كيفية نشأة الأدب فى المجتمع، حيث يختلف جولدمان - فى هذا الصدد - عن غيره من الكتاب الذى يشخصون مضمون هذه العلاقة بين الأدب والمجتمع بوصفها علاقة انعكاس refelection. وذلك حينما عمد إلى توضيح وإظهار عملية التوليد الاجتماعى للأدب مستعينًا بالتصورات والمفاهيم البنائية structural.

فقد قدم جولدمان تفسيرات عديدة ومتنوعة لهذه العلاقة ساعيًا إلى وصف ملامحها الرئيسية على النحو التالى: «إن العلاقة الجوهرية بين الفن والحياة الاجتماعية لا تظهر فى مضمون content العمل الفنى الذى يقدم وصفًا لأحداث وخصائص تلك الحياة. وإنما، بالأحرى، تتأسس تلك العلاقة بين العمل الفنى والحياة الاجتماعية فى مجموعة المقولات أو الفئات التصنيفية

categories التى تنظم organiz كـلا من الوعى اليومى للجماعة الاجتماعية من ناحية والعالم الخيالى/ التخيلى Imaginary universe الذى يبدعه الكاتب من ناحية أخرى. ومن ثم فإن فعل أى جماعة اجتماعية سوف يكون ذا دلالة ومعنى، عندما يحاول هذا الفعل أن ينقل ويحول الواقع فى اتجاه أكثر تلاؤمًا للاحتياجات الخاصة بتلك الجماعة، ويكون لهذا الفعل دلالاته أيضًا حينما تتمكن ممارسات تلك الجماعة من أن تولد فى وعى أعضائها أبنية عقلية mental structural تحكم أنشطتهم وفعالياتهم بشكل مستقل عن المشكلات التى تولدت من خلالها تلك الأبنية العقلية. وتأسيسًا على هذا الفهم فليس هناك فرد واحد يملك ثراء كافيًا فى خبرة ما تمكنه من إبداع وخلق مثل هذه الأبنية المعقدة: وهذا يعنى أن تلك الأبنية ليست فردية بحال من الأحوال، إنما هى، بالأحرى، ظاهرة اجتماعية. وطالما أن هذه الأبنية تتوالد فى الفعل الاجتماعى وترجع بجذورها الأولى إليه، فإنها بذلك لا يمكن أن تتحدد فى إطار الوعى الفردى Individual Consciousness، بل توجد فيما أطلق عليه **جولدمان** بالذات المجاوزة لذات الفرد،وبالتالى فإن كل فرد سوف يكون منخرطًا فى عدد من الأفعال الاجتماعية، ومشاركًا فى عدد من الذوات المجاوزة لذات الفرد (أى الجماعات فوق الفردية، المهنية، والعمرية، الدينية، الاجتماعية).

ولم يزعم **جولدمان** قط أن لهذه الذات المجاوزة للفرد وجودًا واقعيًا فى ذاتها، بل أكد أنها فقط غالبًا ما تكون محايثة وحاضرة فى الأبنية العقلية للمشاركين فى تلك الذوات. وقد حدد **جولدمان** هذه الأبنية فى مستويات خاصة للوعى، فهناك، مستوى البنية اللاواعية nonconsious الذى يربطه **جولدمان** بالاستجابة العصبية nervou أو العضلية muscular لكى يميزه عن مستوى البنية غير الواعية unconscious (أى مستوى الوعى المكبوت فى الليبدو) ثم هناك مستوى البنية الواعية (وهو المستوى الذى نكون على وعى به). وقد رأى **جولدمان** أن هذه الأبنية اللاواعية (وليس المضمون) هى التى يقوم الفنان بنقلها داخل فنه، أو الفيلسوف داخل فلسفته، وهكذا. أما فيما يتعلق بتنظيم العمل الفنى والوعى اليومى للجماعة الاجتماعية، فإنهما غالبًا ما يرتبطان ويتحددان من خلال عملية التناظر Homology التى تتم سواء بدرجة أكثر أو أقل دقة وصراحة (جولدمان، ١٩٧٣، ص ١٠). فعلى الرغم من مشاركة الوعى الفردى individual consciousness فى ذوات اجتماعية عديدة، إلا أن **جولدمان** قد أصرّ هنا على أن بنية الكتابة أو التصوير أو الفكر التصورى الذى يبدعه الأفراد الاستثنائيون Exoeplion ulIndividuals هى فحسب التى يجب أن تكون متوافقة مع الأبنية المتطابقة لإحدى الذوات الاجتماعية التى يرتبط بها وينتمى إليها هذا الأديب، أو المصور، أو المفكر (جولدمان، ١٩٦٧، ص ٩٠٤).

ولو تركنا مؤقتًا مسألة هؤلاء الأفراد الاستثنائيون (يقصد المبدعون)، فيصبح بمقدورنا النظر إلى العلاقة بين الأدب والمجتمع على أنها تعتمد وتتوقف على فكرة التماثل/ التناظر البنائى Structural Homology. ولكننا سنجد أن واحدًا من نقاد **جولدمان** وهو **جلوكسمان** Glucksman لم يكن سعيدًا أو راضيًا بهذا الربط المحدد للعلاقة Limited articulation بين هذه الأبنية، مشيرًا إلى **ليفى شتراوس** Levi Strauss قد حدد علاقات كثيرة محتملة (مثل علاقة الإحلال inversion، والتعارض ntradiction.

غير تلك العلاقة ذات التوازى الفج التى انتهى إليها **جولدمان** بسبب إصراره وإلحاحه على فكرة التناظر (جلوكسمان، ١٩٦٩).

حقًا أن فكرة البنْيَنة أو التبنْيُن Structuration ربما تبدو أكثر الأفكار أهمية ونفعًا إذا ما ارتبطت بذلك التمييز الذى اقامه دوسوسير Saussure بين اللغة Langue، التى تعد ظاهرة فوق فردية supra individual وبين الكلمة parole التى تبنيها وتحددها اللغة، والتى لم تعد وعيًا بعد. وعلى غرار هذا التمييز نستطيع القول بأنه طالما ليس هناك فرد واحد يتحدث «اللغة» - التى هى فوق فردية - بضبط وإحكام، فإن التعبيرات الفردية - التى هى كلام - فى هذه الحالة سوف لا تتناظر ولا تتطابق بالتالى مع الأبنية العقلية للذات المجاوزة لذات الفرد. وفى هذا الاتجاه نفسه - وعلى غرار - كان جولدمان قادرًا على المستوى التصورى أن يحقق هذا الربط بين الأدب والمجتمع من خلال التناظر بين بنية الفكر الفردى وبنية الوعى الجمعى، كما كان - **جولدمان** - قادرًا على أن يتتبع هذا الربط والعلاقة بين الإبداع والعبقرية الروائية من ناحية وبين الجماعة التى أنتجت هذه العبقرية من ناحية أخرى. وإن كان هذا الربط قد تحقق بين مضامين Contents قد يبدو بينها اختلاف كبير.

وعلى الرغم من تنويه **جولدمان** إلى فكرة تعدد الذوات المجاوزة لذات الفرد (أى الجماعات الاجتماعية) وتباين الروابط التى قد يشارك فيها الفرد الواحد جميعًا، إلا أنه قد حرص فى الوقت نفسه على أن يؤكد أن الطبقة الاجتماعية social class تعد من وجهة نظر الإبداع الفكرى والفنى أكثر الجماعات التى ينتمى إليها الفرد أهمية. مؤكدًا إشارته بأنه:

«فى كل عصر كان هناك تساؤلاً يدور حول أهمية اكتشاف البنية التحتية Infrastructure للفلسفة والأدب والفن. وقد وجدنا انفسنا فى نهاية المطاف امام الطبقة الاجتماعية وعلاقاتها بالمجتمع وجهًا لوجه، فأوليناها الأهمية دون سواها من المجتمعات الاجتماعية الأخرى كالجيل، أو الأمة، الكنيسة أو المهنة، (جولدمان ١٩٦٩، ص ١٠٢)».

وعلى هذا فقد نظر **جولدمان** إلى الطبقات الاجتماعية باعتبارها جماعات بسيطة ولكنها ذات الأهمية فى الوقت نفسه، مؤكدًا ذلك بقوله «إن بحوثنا الخاصة التى اجريناها قد أوضحت لنا تقريبًا - وبما لا يدع مجالاً للشك - الأهمية الحالية البارزة لهذه الجماعة الاجتماعية - أى الطبقة - فى مقارنتها بكل الجماعات الأخرى، ليس فى ذاتها فقط ولكن فى علاقتها بالمجتمع (جولدمان، ١٩٦٩، ص ١٠٢). وقد اتاح هذا الفهم **لجولدمان** أن يرسم صورة وصفية لوضع الإنسان بالنسبة للعوامل الاقتصادية التى على أساس منها تنهض احتياجاته ألبيولوجية، وقد ابرز **جولدمان** أهمية هذا الجانب حين أكد على:

«أن كلية العلاقات The totality of relations بين الأفراد وبقية جوانب الواقع الاجتماعى هى التى تعمل على استمرار التكوين الخاص ببناء طبيعى معين، ذلك البناء الذى غالبًا ما يكون شاملاً لقطاع كبير من الأفراد الذين يشكلون طبقة اجتماعية واحدة ومتماثلة، (المرجع السابق، ١٠٧)».

وأن:

«هناك جماعات اجتماعية بعينها (أظهر البحث الأمبيريقى أنه خلال مسيرة التاريخ ثمة جماعات اجتماعية هى فى الغالب طبقات اجتماعية) قد ربطت احتياجاتها وتطلعاتها إما بالبناء الكلى للعلاقات الإنسانية الداخلية أو بالعلاقة بين البشر والطبيعة (١٩٦٧، ص ٩٠٤)

ولما كان هذا البناء الكلى هو الذى يمثل الخاصية الرئيسية لإحدى الجماعات المتميزة فقد أرجع إليه جولدمان رؤية العالم. بل ذهب إلى أبعد من ذلك حينما أكد أن رؤية العالم المتلاحمة والمتماسكة Coherent word view تتشكل فقط على أساس من الوعى الأقصى الممكن Potential consciousness لواحدة من تلك الجماعات. ولهذا يمثل مفهوم «التلاحم» أو «التماسك» Coherence أحد المفاهيم ذات الأهمية القصوى فى نظرية جولدمان. ذلك لأن هذا التلاحم هو الذى يضفى على العمل الفنى روعته وعظمته greatness. وهكذا فإن رؤية العالم طبقًا لفهم جولدمان، هى التى تخلق وحدة وتلاحم بناء العمل الفنى. ومن ثم، فقد ذهب جولدمان إلى القول بأن الكتاب العظام الممثلين representative لجماعاتهم الاجتماعية هم فقط القادرون دون غيرهم على التعبير عن أقصى درجة للوعى الممكن للطبقة التى ينتمون إليها (وذلك باعتبار أن هذا الوعى الممكن هو شكل متميز عن الوعى الفعلى - أو القائم real consciousness - الذى يتسم بكونه أقل تماسكًا، وذا كلية أقل، وهى الخصائص التى تسم جماعة محدودة ومحاصرة بجماعات أخرى أو بقوى الطبيعة).

لذا كان جولدمان ميالا وحريصًا على ألا يبارحنا دون أن يؤكد زعمه بأن البنية الكلية المتماسكة لرؤية العالم إنما توجد فقط فى أعلى/ أقصى درجات الوعى الممكن للجماعة الطبقية التى ينتمى إليها الكاتب ويعبر عنها فى أعماله. ومع ذلك نقول أن الوضع المميز الذى أعطاه جولدمان للطبقة الاجتماعية يتوقف على مدى قبولنا لتأكيده. فإذا قبلنا واعترفنا بذلك، فهذا يعنى أن جولدمان استطاع بذلك أن يحرر البنية المتجاوزة - أى الطبقة الاجتماعية - من أن تُحدد أو تُعين أو تُحصر فحسب فى مجتمع أو جماعة نسوية Feminent أو أسرية. (وفى هذا الصدد من المفيد أن نقارن الأسلوب الذى قيّم به سارتر Sarture دور الأسرة فى تشكيل العوالم الخيالية لـ فلوبير).

ولعل اعتقاد جولدمان بأن رؤى العالم غالبًا ما تكون قليلة العدد، بل أقل عددًا من الطبقات الاجتماعية التى وجدت فى التاريخ، لعل اعتقاده هذا قد ساعده على تفسير أسباب تواتر وتكرار أنماط بعينها من رؤية العالم، مثل تلك التى أطلق عليها «الرؤية المأساوية» The tragie vision، حيث قاده هذا التصور إلى القول بأنه من اليسير الآن تحقيق نمذجة وتنميط نهائى eventual Typology لرؤى العالم. وهنا يلفت جولدمان النظر إلى أنه إذا كان بالإمكان تحديد عدد هائل من أبنية الوعى، إلا أننا يجب أن ننتبه إلى أن هذه الأبنية ليست ذات طابع كلى Total شأنها شأن رؤية العالم، فهى أبنية جزئية Partial يجدر بنا أن نصطلح عليها بمفهوم «إيديولوجيات». فالطبيعة الكلية لرؤية العالم - على عكس الأيديولوجيا - هى التى تجعل العالم واضحًا، رغم أنها قد تكون بمثابة قيمة مؤقتة بالنسبة لجماعات بعينها فى موقف تاريخى محدد. ويبدو أن هذا هو الذى جعل

جولدمان ينظر إلى رؤية العالم على أنها تشبه تحولات الواقع الاجتماعى، إذا لم تكن متغيرة فإنها تستحيل - تصبح - عقيدة جزئية dogma وقد أظهر **جولدمان** بوضوح فى كتابه الإله الخفى The Hidden God كيف تولد الوعى الاجتماعى للجنسنية Jansenism فى البيئة الاجتماعية لنبالة الرداء The Nopless de robe، وهى الطبقة التى تكونت من موظفى البلاط واعتمدت اقتصادياً على التاج crown، ثم ما لبثت أن شهدت قوتها ضعفاً. حيث ولدت تلك التناقضات التى عاش فيها أبناء هذه الطبقة رؤيتهم للعالم التى انطوت على إنكار له ورفض باعتراف بالتغيير الذى طرأ على حياتهم، وهى الرؤية التى عبرت عنها أعمال راسين Racine كرؤية احتجاجية على هذه التناظرات والتماثلات homologies المباشرة والصريحة بين الطبقة الاجتماعية (لنبالة الرداء)/ والوعى/ والأدب فى مسرحيات **چان چينيه** G'enet's Plays ولعل الذى ساعده فى الوصول إلى تلك التماثلات الصريحة هو نظراته إلى عالم كل الأعمال المسرحية لـ **چينيه** باعتباره [illegible] تحدد من خلال جماعة حاكمة قوية تسيطر وتهيمن على جماعة يحبونها ويبغضونها فى الوقت نفسه. وأن الواقع غير الملائم جعل المشاركين فيه يتجهون إلى الخيال Fantasty والطقس ritual الذى فى سياقه يستطيع المحكومون محاصرة الحكام وتحديدهم والتغلب عليهم. وقد ربط **جولدمان** هذا الافتتان بكراهية القوة بتلك الطبقة الصغيرة من العمال المجاهدين والجناح اليسارى من المفكرين الذين انشغلوا بتأسيس نظام اجتماعى غير رأسمالى ولكنه ليس على طراز النظام الستالينى، يصون الحريات الفردية. لهذا مثلت رؤية تلك الجماعة للعالم إحدى الرؤى الرافضة للرأسمالية، حتى وإن كانت أسباب هذا الرفض مختلفة.

ولكن يبدو أن هذا التمفصل والارتباط المعقد الذى انتهى إليه **جولدمان** بشأن العلاقة بين الأدب والحياة الاجتماعية، لم يكن قادراً من وجهة نظر **تيرى إيجلتون** T. Eagleton رغم إحكامه واتساقه على تسوية الصراعات والتعقيدات الجدلية، وعدم الانتظام، والانقطاع وهى الخصائص التى تميز علاقة الأدب بالمجتمع (ايجلتون، ١٩٧٦) غير أننا نرى أن مفهوم رؤية العالم فى هذا التحليل قد أعطى **جولدمان** مستوى بالغ الدقة والحساسية للربط ما بين الحياة الاجتماعية والأدب. ولكن الملفت أن **جولدمان** نفسه قد هجر هذا المستوى/ المفهوم عندما اتجه إلى تحليل الرواية الحديثة والمعاصرة.

ولعل معظم أوجه النقد العدائية التى وجهت إلى جولدمان قد هاجمت هذا التغير الذى طرأ على اتجاهه، والذى ظهر بوضوح فى كتابه «نحو علم اجتماع للرواية». ففى هذا الكتاب لم يعد ينظر جولدمان إلى العمل الفنى باعتباره نقلا أو ترجمة تخيلية لأبنية وعى جماعة ما، ولكن نظر إليه - إلى العمل الفنى المعاصر - باعتباره ترجمة مباشرة direct للحياة الاقتصادية داخل الحياة الإبداعية creative دون أى مستوى للتدخل والتوسط intervening بينهما حيث نظر **جولدمان** إلى مجتمعات السوق على أنها المستوى الذى أدى إلى كف الوعى عن البقاء والوجود. وفى هذا الصدد يقول جولدمان:

«لقد فقد الوعى الجمعى تدريجياً كل نشاط وفعالية حقيقية له، وتحول إلى أن أصبح مجرد انعكاس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

reflection للحياة الاقتصادية، وأنه لهذا السبب تحديداً سوف يختفي - هذا الوعي - ذات يوم (١٩٧٥، ص ١١) حيث نظر جولدمان إلى التشيؤ reification وتعاظم درجة الضمنية Fetishisation المرتبطين بترويج السلعة في السوق الاقتصادية على أنهما سيقضيان على أي اعتراف وتقدير لقيمة الاستخدام الحقيقية use - real للسلع. لذا، ونظراً لسيطرة قيم التبادل Exchange Values على كل مجالات الحياة الاجتماعية، يرى جولدمان، أن الرواية الحديثة إنما هي بمثابة تجسيد للبحث عن القيم المضادة لقيم التبادل... التي تميل الحياة الاقتصادية أن تجعلها مُتضمنة في كل أعضاء المجتمع (جولدمان، ١٩٧٥، ص ١٠).

أنه، حينما تصبح قيمة التبادل هذه غاية في ذاتها بالنسبة للمجتمع، فإن عدداً قليلاً من الأفراد الإشكاليين Problematic individuals هم فحسب الذين سيصبح بمقدورهم تجسيد القيم الكيفية qualitative Values وإن المبدعين فقط هم الذين سيحرصون على النظر إلى أعمالهم على ضوء هذه القيمة الكيفية، رغم أن الانتشار السريع لأعمالهم لا يتحقق إلا من خلال السوق الاقتصادية. وفي هذا السياق، يذهب جولدمان إلى أن نوع الرواية المعبرة بسخط واستياء عن قيمة التبادل، ينبغي لها أن تجسد السخط والاستياء الذي تطور وانتشر عبر المجتمع برمته (طالما أنه ليس ثمة عمل يعبر عن خبرة فردية خالصة) رغم أن هذا الاستياء قد لا يكون واضحاً على مستوى الإدراك التصوري. وفضلاً عما تقدم، فطالما أن قيمة السوق التنافسية لليبرالية الفردية قد انتشرت انتشاراً واسعاً في المجتمع برمته، فعلى أساس ذلك، استطاع جولدمان أن يحدد أن الفرد الإشكالي هو محور هذا الشكل الروائي الحديث المعبر عن القيم الكيفية، وأن هذا الفرد الإشكالي هو الذي سيُجبر المجتمع على تجاوز النزعة الفردية.

وبذلك عزا جولدمان التحولات التي طرأت على الشكل الروائي إلى التحولات التي طرأت على السوق الاقتصادية وإحلال الاحتكار محل المنافسة.

ولكن إذا كنا ما نزال حتى الآن بصدد الحديث عن علاقة الأدب بالمجتمع، والتي أمكن التعبير عنها بمصطلح «البناء» فماذا بعد أن تبدد البناء المناظر لمستوى الوعي الجمعي. يقول جولدمان:

«لقد ثبت بالبرهان أن البنائين، أي ذلك الخاص الروائي الهام، وذلك الخاص بالتبادل. ثبت أنهما متشابهان ومتماثلان، لدرجة أن الحديث عن أحدهما يعد حديثاً عن الآخر، بل أن نفس البناء الواحد يعبر عن نفسه بجلاء في شكلين مختلفين. (جولدمان، المرجع السابق، ص ٨)».

ولكن على الرغم من إقرار نقاد جولدمان وتسليمهم بمكانة المحاولة التي بذلها لفهم وإدراك التوليد الاجتماعي للأدب، دون الاستعانة بمفهوم رؤية العالم كمفهوم للتوسط. إلا أنه من وجهة نظرهم لم يقدم تفاصيلا كافية يمكن أن تلفت الانتباه إلى التغيرات التي شهدها سواء السوق الاقتصادية أو النوع الروائي. الأمر الذي دفع ببعض نقاده إلى القول بأن محاولة جولدمان لم تفسح أدنى مكان للاستقلال النسبي للنشاط الإبداعي، وأن كل ما قدمته هذه المحاولة ليس إلا تناظراً آليًا فجًا (ميلر، ١٩٧٣، ص ١٠٣) أو أنه قدم. على أقصى تقدير مجرد ترجمة آلية خاصة بالعلاقة بين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأساس والبناء الفوقى (ايجلتون، ١٩٦٧، ص ٣٤)، أو انه - أى جولدمان - لم يقدم سوى حتمية اقتصادية جديدة (جلوكسمان، ١٩٦٩، ص ٥٩).

ومع ذلك، فقد لا تندهش أو تنزعج بسبب إصرار **جولدمان** على إعطاء الأولوية للعوامل الاقتصادية،ولكن الذى يزعجنا حقًا، رغم أنه انتبه إلى أهمية تجاوز هذه الأولوية فى كتابه «العلوم الاجتماعية والفلسفة» الصادر عام ١٩٥٩، نقول إن الذى يزعجنا ويثير دهشتنا أن **جولدمان** نفسه قد هجر طواعية وبمحض اختياره مفهوم رؤية العالم حينما وجه بالرواية الحديثة وأصبح فى مواجهة مباشرة معها. حيث كتب يقول إنه استطاع منذ فترة مبكرة فى حياته أن ينظر إلى الأعمال الأولى لـ **اندريه مالرو** الروائية Malroux،وإلى أعمال آلان **روب جرييه** Robbe Grillet (التى كانت الموضوع الرئيسى لتحليلاته فى كتابه نحو علم اجتماع للرواية) وكذلك إلى أعمال وكتابات **بيكيت** Beckett،وإلى مسرح **چان چينيه**. استطاع أن ينظر إلى أعمال كل هؤلاء باعتبارها نقلا وترجمة أدبية لرؤية للعالم وللجماعة التى حدد خصائصها على أنها جماعة قليلة العدد من العمال والمفكرين المبدعين، وذلك القطاع الكبير من المتعلمين الذين يرفض الانضواء تحت لواء الراسمالية (جولدمان، ١٩٧٣، ص ١٣). بيد أننا نستطيع القول بأن تحليلات **جولدمان** المبكرة التى تأسست على مفهوم رؤية العالم كانت صائبة منهجيًا للاقتراب من مسرح **چان چينيه**، ولكنها كانت غير صائبة حين اقترب بها من روايات أندريه مالرو، بل نستطيع القول بأن تحليلاته لمسرح چينيه قد هيأت الموقف لتأسيس نمط آخر من التحليل سوف نصادفه بعد ذلك فى كتابه الإله الخفى The hidden God.

الفنان وعمله:

فطالما أن الجماعة الاجتماعية هى فقط التى تستطيع أن تطور بناء رؤية العالم، فإن البناء المتماسك الذى تولد عن رؤية العالم هذه والذى يتم تحويله ونقله داخل العمل الفنى، فإنه لا يعد بحال من الأحوال بناءً فرديًا بل هو إبداع اجتماعى creation. مما يؤكد أن الذات المبدعة هى ذات اجتماعية وليست فردية، تلك هى القضية التى أثارت معظم أوجه النقد التى وجهت نحو **جولدمان**، لما أظهرته هذه القضية من تقليل للوضع الخاص الممنوح للعبقرية الفنية، التى تدنت درجتها - عند **جولدمان** - إلى مستوى القابلة وانحصرت فعاليتها فى عملية التقاط رؤية العالم.

ونظرًا لأن مشكلة ما يؤسس الفن «العظيم» تعد فى ذاتها مشكلة ضخمة، فقد تجنبها علماء الاجتماع بعناية فائقة، بسبب اختلافهم فيما سوف يصبح معيارًا للتحليل والتقييم.. نظرًا لذلك لم يساوم **جولدمان** فى هذا الحقل المعرفى المحفوف بالمخاطر وإنما حاول مخلصًا أن يرسخ أسسًا تحليلية للقيمة الجمالية. بقوله «إن الأعمال الفلسفية والفنية العظيمة إنما هى التى تطرح التعبيرات المتماسكة/ المتلاحمة والملائمة لرؤى العالم (جولدمان، ١٩٦٩، صص ١٢٩). وطالما أن رؤية العالم هذه تعد بمثابة الحد الأقصى للوعى الممكن للطبقة الاجتماعية، فإن وجود الإبداع الأدبى سوف يتوقف على هذا الممكن. (وقد ذهب **جولدمان** فى كتابه الاتجاهات النقدية

والدوجماطيقية ففى الأدب criticism and dogmatism in Literature أن الإفقار فى الإبداع الثقافى الأدبى المعاصر قد نجم عن غياب واختفاء الممكن من وعى البشر» وبالتالى غياب أبنية رؤية العالم التى تمنح العمل الأدبى وحدته، وطابعه الفنى المحدد والفريد، وجودته الأدبية القائمة فى ذاتها، (جولدمان ١٩٧٣). ولئن كانت تلك هى نظرة جولدمان للروعة والعظمة الأدبية Literary greatness فقد انطوت هذه النظرة على مشكلات جلية أثارت ببدورها اعتراضًا مباشرًا. فمن جهة. فإن النظرة فقط إلى الوحدة البنائية الكلية للنص قد تشوه وتُحرف التعارضات والتعقيدات التى كان النص سيتضمنها بالضرورة، ومن جهة ثانية، فإن الأدب عندما يصبح على درجة من الاستقلال تمكنه من تطوير تراثه الشكلى الخاص، لن يكون لديه درجة من الاستقلال لأن يتعارض مع رؤية العالم وأن يفضى بما يخالفها.

ولكن أيًا كانت أوجه النقد هذه، فمن الثابت أن جولدمان قد استجاب لتلك الاتجاهات النقدية بشكل سريع، حيث حرص على تأكيد إصراره بأن التركيز على وحدة العمل الأدبى كان أمرًا ضروريًا ولازمًا فى سياق المدرسة الأدبية الفرنسية، وأنه لم يقصد من وراء ذلك إنكار ثراء العمل الفنى وغناه بقوله:

«إننا قد وجدنا أنفسنا إبان تركيز معظم جهودنا على وحدة unity العمل الفنى وعلاقتها بوعى جماعة اجتماعية معينة، وجدنا أنفسنا تميل إلى تجاهل تأثير ثراء وتعقيدات عالم العمل الفنى. ولكننا حتى إذا لم نكف عن هذا التجاهل لندرك أهمية ثراء العمل الفنى، فإننا نعتقد أننا قد أدينا معظم المطلوب منا، أو معظم المهمة الصعبة، التى يمكن أن يتوسع فيها من بعدنا النقد الجامعى، الذى تجاهل هو الآخر كلية النص تمامًا، (جولدمان، ١٩٦٨).

ومع ذلك نستطيع أن نقول أن جولدمان قد أعاد إلى الأدب ثراءه فى اتجاهين. الأول، أن فهمه لثراء العمل الفنى قد استند على أفكار كانط Kant، لذا عرف جولدمان العمل الفنى الأدبى وحدده باعتباره شيئًا أسمى من - ويعلو على - العالم الخيالى المعقد، وباعتباره شيئًا أسمى من وحدة ودقة الإبداع. وفى هذا الصدد ميز جولدمان بين الدوجماطيقية والنقدية. فعلى الصعيد المعرفى «الإبستمولوچى» عرّف الدوجماطيقية كضرورة تضفى على العالم قدرًا من النظام ordering حتى يستطيع الإنسان أن يعيش ويمارس فعله بشكل أكثر فعالية. ولكن على النقيض من الدوجماطيقية تبدو «النزعة النقدية» بل ذهب إلى القول بأن وحدة الإبداع The unity of creation تتوازى مع الدوجماطيقية وأن تعقيد العالم الخيالى يتوازى مع النزعة النقدية. وهذا الفهم قد سمح لـ جولدمان بالنظر إلى العمل الفنى واكتشاف أنه ليس هناك دائمًا «وحدة منتظمة وواضحة يمكن اكتشافها والعثور عليها بسهولة فى العمل الفنى بل هناك دائمًا فقط عناصر متعارضة contradictory elements يُضحى بها فى سبيل الوصول إلى تلك الوحدة، وهذه العناصر المتعارضة، التى ذهب إليها جولدمان، يمكن أن تكون:

١ - القيم التى تم رفضها على حساب تفضيل غيرها المكونة لرؤية العالم والمنظمة للعمل الفنى.

٢ - العناصر الضرورية الخاصة بالتعامل مع الموت.

٣ - الليبدو الفردى الذى يعمل ضد الوحدة البنائية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت تلك هى محاولة جولدمان لاسترداد الثراء والغنى إلى العمل الفنى على المستوى البنائى. أما الأسلوب الثانى الذى حاول جولدمان من خلاله استرداد ثراء العمل الفنى، فقد تمثل فى تأكيده بأنه على الرغم من أنه لم يعط اهتمامًا كافيًا لخصوصية ثراء النص الأدبى، إلا أنه كانَ معنيًا بشرح ووصف كيف يمكن أن يتحقق ذلك من خلال زعمه أن الشكل الأدبى Literary Form يعد فى ذاته ظاهرة من الظواهر البنائية، نظرًا لاشتماله على أبنية صغرى سيمانطيقية Semiological، وفونولوجية Phonological، وأن لهذه الأبنية علاقة تناظرية، وتماثلية بالبناء العام الشامل للنص، وهذا فى حد ذاته سيمنحنا ثلاث مستويات للبناء هى:

١ - مستوى بناء رؤية العالم.

٢ - مستوى نقل هذه الرؤية داخل عالم خيالى متماسك من الشخصيات والمواقف.

٣ - مستوى التعبيرات اللغوية لهذه الرؤية وارتباطها بالبناء العام والشامل للنص.

وفى تحليله لمسرحية «الزنوج» لـ چان چينيه أوضح جولدمان إلى أى مدى ما زالت هناك أولوية للبناء الكلى للنص على الأبنية الجزئية الصغيرة، سواء تمثلت فى إرشادات تأدية الممثلين لأدوارهم، أوتمثلت فى اللغة المستخدمة، أو غير ذلك من أبنية جزئية. أما البناء العام للصراع بين الحكام والمحكومين فقد حصره جولدمان فى مجموعة من العناصر كالخدم والشرطة، والزنوج أنفسهم، والستائر، حيث يتحرك الزنوج منذ بدء المشهدين فى المسرحية لتقديم بعض الأمل نحو الخلاص للجماعة المقهورة والمضطهدة The oppressed. وقد وصف جولدمان بناء هذه المسرحية فى شكل مختصر وبسيط بقوله «إن بناء هذه المسرحية هو عبارة عن حركة طقسية ritual movement لعداوة الزنوج للبيض، تلك العداوة التى يحاول البيض إعاقتها بعداوتهم الخاصة للزنوج، وأن الصراع بين هاتين القوتين سوف ينتهى بإيقاع الهزيمة بالبيض وتحطيم روابطهم بالأفارقة. ولكن خلف هذا الصراع الدائر على خشبة المسرح، ثمة صراع ونضال حقيقيين يحدثان فى الواقع ويكونان معادلين لما يحدث على خشبة المسرح من صراع. وهذا من شأنه أن يمنح الزنوج أملاً وطموحًا نحو النصر والانتصار.

وقد اكتشف جولدمان من خلال تحليله التفصيلى للخمسة وعشرين أن كلمة الأولى فى المسرحية، اكتشف أن البناء الكلى قد أُختزل فى نماذج بشكل منظم، منها على سبيل المثال، ذلك الافتتاح الصامت للمسرحية على خشبة المسرح، الذى لاحظ جولدمان فى سياق أن الإرشادات المسرحية تشير إلى أن رقصة الزنوج «المنويت» Minuet، وهى رقصة حسية صامتة وفجأة سرعان ما تتوقف، ولكنها ما تلبث أن تعود ولكن بنوع من الانحناء الطقسى لحاشية الملك من البيض وللمتفرجين (من البيض أيضًا) ليبدأ أحد الزنوج فى التقدم على خشبة المسرح مرتديًا ملابسه الرسمية قائلاً «سيداتى.. سادتى» حتى تستجيب الحاشية إليه.

ولكن ثمة ضحكة عالية، حادة، مدوية كادت أن تعلو على صوت الأوركسترا الموسيقى قد سُمعت، ولكنها لم تكن ضحكة متحررة وسهلة، بل كانت أشبه بترديد صدى الصوت، وإن كان صاحب هذه الضحكة الحادة - من الزنوج - كان واقفًا على مقربة من رجل ذو أصل

أبيض (جينيه ١٩٦٠). وقد فسر جولدمان هذا الافتتاح الصامت للمسرحية، ورقصة المنويت، والتحام الزنوج بالبيض فى قولة أحدهم «سيداتى... سادتى» باعتبارها عداوة من قبل الزنوج للبيض، كما أن هذا الافتتاح الصامت،وتلك الضحكة العالية المدوية يعطينا نموذجًا مختزلا للبناء الكلى الشامل للمسرحية. وهذه النماذج المختزلة، وتلك الأبنية الصغيرة يمكن اكتشافها مع كل مقطع، وفى كل مشهد، وجملة وحركة تؤدى، بل فى كل كلمة حتى على مستوى المفردة والكلمة. فثمة كلمات مفردة يمكن أن تستخدم كتعبير دال عن الأبنية الصغرى. وهى القضية التى لم يشر إليها كاوت فى دراسته عن الأبنية الصغيرة وهو بصدد نقد جولدمان. رغم أن جولدمان كان قد ذهب إلى أن ثمة كلمات مفردة قد تمت مسرحتها من خلال مناظرتها بالأوضاع والمراكز المشابهة لها فى الواقع.

ولكن على الرغم من أن جولدمان قد قدم هذه الإجابات وتلك الردود ليهاجم من خلالها ذلك التحليل المفرط فى البساطة الذى يمارسه الآخرون على العمل الأدبى. إلا أن إجاباته قد أثارت بدورها تساؤلات حول درجة الاستقلال النسبى. وهى تساؤلات لم نجد لها مكانًا فى فكر جولدمان. ويبدو أنه لم يكن واعيًا بأن ثمة تساؤلات سوف تثار تتعلق بمدى تأثير الكاتب وعمله. ولعل هذا هو ما دفع جولدمان إلى التأكيد أن السؤال الخاص بدرجة التأثير والنفوذ - لكاتب - لا يملك أن يرقى إلى مستوى كونه موضوعًا، كما أنه سؤال ليس ذا قضية هامة. هذا على الرغم من أن جولدمان نفسه قد سبق أن نوه إلى أن دراسة تأثير الفنان ودوره لا تعد فى ذاتها دراسة عقيمة أو غير ذات جدوى، ولكن التساؤل الأهم الذى كان ينبغى طرحه لهذه المسألة هو: لماذا يتدعم هذا التأثير فى فترة بعينها من تاريخهم أو فى حياتهم؟ ولماذا تتدعم تأثيرات أدبية أو فكرية بعينها من خلال كاتب بعينه فحسب؟ حتى هذه الظاهرة إذا أردنا تفسيرها فلابد من الرجوع إلى النواحى الاجتماعية والاقتصادية المكونة لوعى الجماعة التى ينتمى إليها هذا الكاتب أو ذاك المفكر.

فالتمايزات والفروق التى وصفها جولدمان فى كتابه «النقدية والدوجماطيقية فى الأدب» سوف تفسح وتقدم للشكل الفنى المتطور استقلاله دون إحالته أو الرجوع به إلى الظروف الاجتماعية على مستوى الأحكام القطعية/ الدوجما. علاوة على أنه لم يُسلم فى كتابه «العلوم الإنسانية والفلسفة» بوجود مقياس لقياس درجة الاستقلال النسبى للقانون أو الدين أو غيرها من الظواهر. فعلى الرغم من إصراره على أن العناصر الأساسية لرؤية العالم تجد بذورها الأولى فى الفعل الاجتماعى، إلا أنه أدرك أن هذه التعبيرات المتماسكة - أى رؤى العالم - سوف تسهم بدورها فى تطوير هذه البذور فى المستقبل،وأن الفنانين مطالبين فى هذه الفترة أن يطوروا أكثر فأكثر هذه البذور فى كل جوانبها. ويبدو أن هذا الإصرار والجزم من جانب جولدمان ليس إلا زلة لسان يؤسف لها فهذا الإصرار ليس حضًا أو حثًا على التمييز بين العناصر الرئيسية لرؤية العالم من ناحية والتفاصيل المرتبطة ارتباطًا مباشرًا بالبنية التحتية فى حالاتها الفردية من ناحية أخرى، لأن هذا التمييز لا يسمح باحتواء أى قاعدة عامة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن إذا تساءلنا اين هو الفنان عند جولدمان؟ إذا لم يحله إلى مجرد دور القابلة فى التقاط رؤية العالم للطبقة التى ينتمى إليها. إن هذا الموقف من جانب جولدمان لا يعنى إنكارًا لخصائص وسمات الفنان النوعية، فقد كرر جولدمان كثيرًا أن الفرد الاستثنائى/ المتوقع هو فقط القادر على إحضار وطرح رؤية العالم فى تجسداته وتعبيراته وآرائه. فالفنانون هم فقط الأفراد الذين يكون لهم دون غيرهم طابع استثنائى نظرًا لهامشيتهم marginality واستقلالهم عن المجتمع:

«فحرية الفنان أو المفكر أو الكاتب إنما هى فى حقيقة الأمر تختلف اختلافًا كبيرًا عن تلك الحرية التى يشعر بها غيرهم من الأشخاص، لأن الروابط التى تربطهم بالحياة غالبًا ما تكون روابط وساطية معقدة وموزعة فى اتجاهات مختلفة (جولدمان، ١٩٧٣)».

لهذا حدد جولدمان خصائص هذا الفرد الاستثنائى فى كتابه «نحو علم اجتماع للرواية»، من حيث التزامه بقيمة الاستخدام فى المجتمع use value فى حين التزم غالبية الناس بقيمة التبادل. فضلا عن حدسه الذى يمكنه من إدراك نشاط الإبداع بسبب خاصيته الجوهرية. ولعل هذه الطبيعة الخاصة جدًا هى التى تجعل الفنان هامشيًا.

وهنا نستطيع أن نقول إن جولدمان لم ينكر قط أن العمل الفنى هو تعبير عن التفكير والشعور الفردى، بل نذهب إلى أبعد من ذلك ونقول إنه فى أحد تحليلاته قد تعامل مع هذه العوامل ـ الشعور والتفكير ـ باعتبارها عوامل كافية وملائمة للتفسير. ولكن ما أضافه جولدمان هو تأكيده أن هذا التفكير وذاك الشعور **لايمكن فهمه إلا على ضوء تداخله فى علاقة مع الذات،** شريطة أن تكون هذه العلاقة المتداخلة علاقة حقيقية مع الواقع الذى هو جزء منه، من هنا يصر جولدمان على عدم إمكانية تفسير العمل الفنى بحال من الأحوال إلا من خلال أبنية الوعى الجمعى، والرجوع إليها.

وإذا ما تقدمنا خطوة أوسع وأعمق فى المناقشة لنتساءل: كيف يمكن لفرد واحد من جماعة اجتماعية أوسع أن يكون قادرًا على رصد وتصنيف رؤية طبقته للعالم، فإننا لا نجد فى أعمال **جولدمان** إجابة صريحة على هذا التساؤل سوى اقتراح بالأهمية القصوى لفكرة «الهامشية». وقد بلور **جان بول سارتر** مشكلة مشاركة الفرد فى رؤية العالم برأى أعلنه قائلا:

«إن بول ڤاليري Vwlery هو حقًا فرد برجوازى صغير، وهذا أمر لا ريب فيه، ولكن من المؤكد أن كل فرد برجوازى صغير ليس هو بول ڤاليري».

إننا فى حقيقة الأمر لابد وأن نقر بأننا لم نصادف فى فكر **جولدمان** أدنى اهتمام بهذه المشكلة. لذلك فقد حدد **تيرى إيجلتون** خصوصية رواية «البرونتس» فى تقديرهم الزائد لأوضاعهم الاجتماعية (إيجلتون، ١٩٧٢) بينما اكتشف **سارتر** خصوصية **فلوبير** فى استجابته لموقفه الأسرى. وفى دراسة أخرى لـ **سارتر** عن مسرح **جان چينيه**، كانت خصوصية مسرحه راجعة لاستجابته لموقفه الأسرى للملجأ. حيث هناك اكتشف جذور استجابته للعالم الاجتماعى، وبالتالى، نستطيع القول إن التعارض القائم بين تحليلات كل من **سارتر وجولدمان** لأعمال **چينيه** هو تعارض مثقفين. فقد أعاد **سارتر** بناء السيرة الذاتية لـ **جان چينيه** باعتبارها

تعبر عن أسلوب فى الحياة ملىء بتناقضات فى العالم الاجتماعى، بينما نظر **جولدمان** إلى أعمال **چينيه** باعتبارها أعمالاً تمثيلية ومصورة فقط للجناح اليسارى من جماعة المثقفين الذين خبروا تناقضات شتى فى حياتهم الاجتماعية. أما **سارتر** فقد فسر كتاب **چينيه** باعتباره مشروعًا شخصيًا، أو طريقًا لحل الضغوط التى الصقها المجتمع به. ولكن لما كانت المشروعات الفردية سواء على المستوى الاجتماعى أو الأدبى ليس لها مكان أو وجود فى خريطة **جولدمان** الفكرية، فلم تُناقش أعمال **چينيه** سواء باعتبارها محاولة لحل التناقضات الفردية، ولا باعتبارها محاولة لتغيير أو تطوير التراث الدرامى الأدبى القائم. فقد أوضح **سارتر** أن **چينيه** يستخدم الكتابة فقط لتغيير وضعه الاجتماعى الخاص، وتغيير مدركات المشاهدين المتلقين لأعماله إزاء واقعهم الاجتماعى. أما **جولدمان** فقد أوضح أن مسرحيات **چينيه** قد تم بناؤها من خلال الوعى الجمعى للجماعة التى انتمى إليها **چينيه** . ولكننا مضطرون فى النهاية أن نقول لـ **جولدمان** ما سبق أن قاله **سارتر**. أن **چينيه** شخص فرنسى من الجناح اليسارى من المثقفين، ولكن ليس كل فرنسى من الجناح اليسارى المثقف هو **چان چينيه** . فنحن بحاجة إلى دراسة كيفية مشاركة الوعى الفردى فى الوعى الجمعى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منال عاشور

جاك لاكان

والتجديد فى مدرسة التحليل النفسى

جاك لاكان Jacques Lacan، عالم نفسى تحليلى ولد سنة ۱۹۰۱ وتوفى سنة ۱۹۸۱ وهو مؤسس حركة فريدة داخل مدرسة التحليل النفسى الفرويدى.

لفت **لاكان** الأنظار فى الثلاثينيات بسلسلة من المقالات قدم فيها تفسيراً جديداً لنظرية **فرويد** فى «اللاشعور» وظل يمارس التحليل النفسى حتى أصبح فى عام ۱۹٦۳ مديراً للمعهد الفرويدى فى باريس وكان منذ عام ۱۹٥۳ يشرف على ندوة أسبوعية (سيمينار) أكاديمية.

وإذا كان اللقاء بين «البنيوية» و«علم الاجتماع» على يد **ليفى اشتراوس**، وإذا كان المنهج البنيوى قد عرف طريقه إلى التاريخ الثقافى و(الإبستمولوجيا) من خلال **فوكو**، فإن التلاقى بين «البنيوية» و«التحليل النفسى» قد تحقق على يد **لاكان** Lacan. وقد اتجه **لاكان** فى بداية دراسته الأكاديمية نحو دراسة الطب، ثم لم يلبث أن تحول عنه إلى «الطب العقلى» وفى عام ۱۹۳۲ استطاع **لاكان** أن يتقدم برسالة علمية تحت عنوان: «ذهان البارانويا فى علاقته الشخصية»؛ وكانت هذه الدراسة الأكاديمية لمرض «البارانويا» هى الخطوة الأولى التى قادت **لاكان** من بعد إلى «**فرويد**» عبر «الطب العقلى» وفى عام ۱۹۳٦ شارك **لاكان** فى أحد المؤتمرات العالمية فى التحليل النفسى بدراسة هامة تحت عنوان: «مرحلة المرآة»؛ وقد كانت هذه الدراسة السيكولوجية الأصيلة مساهمة قيمة فى مضمار التحليل النفسى، عاد إليها من بعد **لاكان** (فى المؤتمر العالمى للتحليل النفسى الذى عقد فى يوليه سنة ۱۹٤۹) من أجل تعميق فهمنا لدور «مرحلة المرآة» فى تكوين الذات، وإلقاء المزيد من الأضواء على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دلالة الشعور الفردى بالبدن (أو الجسم)، تمهيداً للوصول إلى طريقة جديدة فى معالجة موضوع «ذهان الأطفال». ومنذ ذلك التاريخ، ظل لاكان يتابع أبحاثه العلمية فى ميدان الطب العقلى من جهة وميدان التحليل النفسى من جهة أخرى، فنشر أبحاثاً أكاديمية مطولة فى العديد من المجلات العلمية المتخصصة، وأصبح اسمه معروفاً لدى المشتغلين بأمثال هذه الدراسات، وإن كان قد بقى مجهولا لدى السواد الأعظم من الناس! ولم تلبث الشهرة أن عرفت طريقها إليه سنة ١٩٦٦، حين ظهر له كتاب ضخم تحت عنوان : «كتابات» Ecrits (فى حوالى ٩١٢ صفحة) جمع فيه كل أبحاثه، ومقالاته، ودروسه، السابقة، مع بعض التعديلات والتنقيحات البسيطة! وقد أحدث هذا المؤلف الضخم أصداء كثيرة ليس فقط فى مجال علم النفس والتحليل النفسى، بل وفى مجال الفلسفة والدراسات الإنسانية أيضاً.

وعمل ذلك على اتساع شهرة لاكان، وسرعان ما فطن النقاد إلى أن هذا المؤلف العلمى العسير لم يكن فقط مجرد مرحلة هامة من مراحل المعرفة فى الفكر السيكولوجى الفرنسى المعاصر، وإنما كان أيضاً مساهمة بنيوية جديدة تلحق صاحبها بركب تلك الحركة الابستمولوجية الداعية إلى ارتياد عالم «الرمز» دون الاقتصار على دراسة عالم «الواقع»، وعالم «الخيال» وهكذا جاءت صيحة لاكان «العودة إلى فرويد» وما صحبها من اكتشاف للغة «اللاشعور» - لا باعتباره «جوهراً»، بل باعتباره «بنية»، لتكون بمثابة إعلان صريح عن انضمام لاكان إلى صفوف «البنيويين»، وبذلك كان الفضل للاكان فى إعادة تفسير نظريات «فرويد» وإدماجها فى تيار الفلسفة البنيوية من خلال علم اللغويات البنيوية الفرنسى، الذى يتطور فى أعمال كل من «فرديناند دى سوسير» من ناحية و «رومان جاكبسون» من ناحية أخرى، ثم من خلال علم الإنسان «الانثروبولوجيا» عند «ليفى شتراوس» بحيث كان أمام لاكان فى النهاية تصور نظرى جديد عن اللاشعور الفردى للإنسان والذى يتكون من لغة يتلقاها ويكونها الرضيع. من مجموعة (مترابطة) أو (غير مترابطة) من الكنايات Metonymes والمجازات Metaphores وبذلك تقترب لغة الرضيع، وتصوراته المرتسمة فى ذهنه عن العالم المسموع والمرئى والمحسوس من لغة الإبداع الفنى ومن تصورات الفنانين.

غير أن هذا «الإبداع» اللغوى لدى الرضيع سرعان ما يصطدم بما يطلقاه من «اللغة» التى يتلقاها من الكبار، وهى لغة علمية وضعية وإشارية محددة وتعبر عن معان ورغبات وأشياء قاطعة، هى التى يتكون فيها «اللاشعور» من ناحية وهى التى تدخل الطفل إلى المجتمع وإلى شبكة العلاقات الاجتماعية من ناحية أخرى، ولكنها فى علاقتها باللغة السابقة أو «باللاشعور» تتضمن وتؤدى إلى إثارة مشاعر بخسارة شىء ثمين لا يعوض، وبالفقدان والغياب، والاختلاف، ولأن «الأب» فى التحليل النفسى وفى الحضارة التى نحياها هو غالباً المعبر عن السلطة والنظام والالتزام - هو رمز هذه اللغة الجديدة. ولذلك فإن الطفل فى مراحل تكوينه وتطوره النفسى الباكر يدخل فى صراع ضد دوافعه اللاشعورية، فتبدأ المرحلة الأوديبية التى وصفها فرويد غير أن نمو الطفل السوى يؤدى فى النهاية إلى إنهاء علاقته الوهمية أو المتخيلة بأمه متعيناً فى ذلك باسم الأب وقانونه محدداً بذلك لدوره وموقعه فى الترتيب الرمزى للعائلة وللمجتمع والثقافة.

ومن هنا، فإن دعوة **لاكان** إلى «العودة إلى **فرويد**»، لم تكن مـجـرد حـركـة ارتداد أو رجـوع، وإنما كـانت بالأحرى حـركة اكتشـاف أو إعـادة كشف، لدرجـة أن «**فــرويـد**» فى ذلك الحين قد أصبح جزءا لا يتجزأ من الثورة الثقافية التى تهدر فى أركان المجتمع الفرنسى تحت شعار «البنيوية».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ت: ك. ص.

نقد أيديولوچية لاكان

بعد الإقرار بإسهامات لاكان، أعيد صياغة تصورات التحليل النفسى من خلال نقد أيديولوجيات هذا التحليل، وأشير إلى العلاقة التى تربط التحليل النفسى بالراسمالية،والأيديولوچية الفردية بالعمالة والأنا المُثلى التى تكبت النزعة الجماعية وتركز على ذكرى صورة «الأب» من منظور جنيالوچى. وفى السطور التالية أستخلص النقاط التى أختلف فيها جذريًا مع المتبنين فكر لاكان، وتتمثل فيما يلى:

يجتمع المحللون النفسيون على اعتبار الفعل تكرارًا وتذكرًا (طبقًا لمفهوم افلاطون)، متجاهلين لذة الفعل والنجاح (كما يرى أرسطو)، وان اية غاية ترد إلى الرغبة على اعتبار رغبة الرغبة، وان الواقع هو نتاج عدم توافق وفشل التكرار الكابت لأى مشروع جماعى. ويبرز التحليل النفسى على هذا النحو كعلاج لمسالة العمالة، وهو لا يسعى لدحضه بل لتحديده، ويسهم فى إرساء أيديولوچية الفردية المتعلقة بالذات المستقلة من خلال بناء اسطورة تاريخ فردى ينتمى إلى الماضى، مهيلا بهذا التراب على تاريخنا الجماعى الحقيقى الذى ينتمى إلى المستقبل. صحيح ان القصدية ذكرى، ولكن الإمكانيات حقيقية واجتماعية والمستقبل غير مؤكد. وفى ضوء هذه الخطيئة الأصلية لا يمكن للتحليل النفسى أن يكون ثوريًا، ولا سبيل أمامنا إلا بقبول تاريخ الماضى وإمكانياته الخاصة. مع كونه مجافيًا لأى معيار موضوعى او اجتماعى نظرًا لتطبيقه مبدأ الربط الحر، وحتى يكون التحليل ثوريًا لابد ان يرد للذات بعدها الاجتماعى والتاريخى من خلال محافظته على مختلف المستويات والعلاقات الاجتماعية، والبُنى والأوضاع

من شبكة الإنترنت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القائمة، ولكن مع إعطاء إمكانية حقيقية للقطيعة مع كل هذا، وكفالة التعبير بالسلب الذى قد يذهب إلى حد نفى هذه القطيعة، حتى يتسنَّى الوصول إلى معنى الاندراج الفردى للذات فى التاريخ الجماعى بمفهوم الكلى، إنه الانفتاح على أصالة العمل السياسى والوعى بالذات كلحظة تاريخية، يكون لكل واحد فيها مكانته وتتأكد خلالها حريتنا المسؤولة المتضامنة والتى ليست بمعزل عن الجماعة.

وهو بالتالى المعنى الإيجابى لإسهام لاكان فى هذا المجال، والمتمثل فى انفتاح هذه المخيلات عن الأصل على الخارج وعلى الاجتماعى من خلال تخيلات الأجساد وخطاب الآخر والرمزية كخطاب اجتماعى مؤسس للموضوع وهو فى تفنيده للنظرية البيولوجية لـ فرويد وصمت الغرائز قد انساق إلى نفى الجسد البيولوجى بحجة الاعتراف بالأجساد سواء كانت رمزية أو متخيلة. لقد كان فى اعتبار لاكان أن اللاوعى هو خطاب للآخر إقرار بالوظيفة الاجتماعية للغة فى حين أن المنطق الدال الخالص المتعلق بتماثل الأصوات وبالاستعارات فيه تدعيم للخيالات المتعلقة بقوة اللاوعى وسطوته، وفى هذا تجاهل للجسد الذى يحويه، وبهذا تعود مسألة تفرد الجسد للظهور برد هذه العلة الاجتماعية إلى أب رمزى مع بقائه كأصل فردى، فى حين أنه منفصل عن الأب الحقيقى للجسد.

ما كان يبشر إذًا باسم خطاب الآخر بأنه نقد اجتماعى يمكن رده على هذا النحو إلى الأصل المتفرد لقانون الأب الذى يمكن أن يحل محل القانون الاجتماعى إذ يرى لاكان أن اسم الأب كأسطورة وبنية فيه تفكيك للصورة الأولية للأب الأوديبى، ولكن فيه أيضًا تدعيم للأسطورة الأصلية فى جزئيتها المتعلقة بحجب الأصل الاجتماعى وإخفائه تحت صورة أب رمزى ربما كانت متحققة أو غير متحققة. هذا الأب الذى نرث اسمه هو مكمن تفردنا بعيدا عن العنصر الاجتماعى، وهذا ليس بكثير لأنه تفرد خاوٍ، مجرد مكانة رمزية. لاشك أن لأبينا وتاريخنا الخاص أهميتهما فى تاريخنا الوراثى وفى تعلمنا اللغة التى تجعلنا كائنات متحدثة، وفى علاقتنا مع الآخرين، ولكن اللغة شىء مشترك بيننا، هى قول عالمى، وهى التاريخ الذى أعيد تكوينه وبناؤه، أى قرابة حقيقية لابد أن تكون متعددة المصدر، أى أن هناك دائمًا، أكثر من أب كما يقول دريدا والمشكلة تكمن بالفعل فى هذا الأب فى التاريخ الذى نتناقله مع هذا الأصل الإجتماعى المختزل فالأب مثله مثل أية أيديولوجية يعد صورة من الذاكرة، مجرد كلمة وتخيلات للأصل، عقيدة وصورة مقدسة، تعمل على كبت القول الآثر وحقيقته غير المنتهية، القادمة من المستقبل من وراء معنى معيارى قائم ينشد الموضوعية. إن الوظيفة الأيديولوجية للأب هى فى الأساس صورة لفردية تكرس الأقلية، وصورة للمحظور على جميع مجتمعاتنا التى هى مجتمعات السوق، وعلى نظم العمالة غير المتطورة.

نظرية العقد (ولها أساس حقيقى لا غنى عنه ولكنه أساس واه مثل اللغويات) تؤكد نزوع التحليل النفسى إلى كبت العنصر الاجتماعى لصالح التفرد على الرغم من أن لاكان اعترف متأخرًا أنه لابد من بعض الحصافة، وأن ننتبه إلى أن المرض العصبى يرد إلى العلاقات الاجتماعية (١٧/ ٥/ ٧٧). وقد تدعمت نظرية الأب كعقدة رباعية الأطراف. ويقوم النقد الأساسى للذات المستقلة

على تفرد متماسك منعزل فى خصوصيته. صحيح أنه لابد من الاستغناء عن هذا الأب ومن تقليص هذه العقدة، ولكن العقدة ثلاثية الأطراف تبدو أسطورية، لا سيما فى لحظة الصدق التى تتجمد بمجرد التلفظ بها، وحيث يظهر فعل القول مع مضمونه فى آن واحد.

لكل ذرة جنونهـا، وهذا لا يمنع من أن تكون اللغـة مشتركة والتاريخ جماعيًا. وعلى أية حال، فإن هذه الرؤية النقدية، التى أحسبها أساسية، لا تذهب إلى حد رفض التحليل النفسى فى مجمله، وإنما تهدف تحديدًا إلى نقد أيديولوچية وتعديل اتجاهاته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنور مغيث

المثقفون والسياسة
حوار مع چاك دريدا

جاء دريدا إلى مصر، ولم تمر الزيارة مر الكرام، فلم تكن حدثا عابراً مر فى صمت. لقد حظيت الزيارة باهتمام شديد من جانب المثقفين والباحثين والطلاب. وانتظر عدد كبير منهم هذا اللقاء. وقيل إن القاعات لم تكن كافية لاستيعاب كل الراغبين فى المشاركة، وأن الوقت لم يكن كافيا لطرح كل الأسئلة، وهذه السلبيات ليست إلا علامات على اهمية المبادرة التى قام بها المجلس الأعلى للثقافة بدعوة چاك دريدا للحوار مع المثقفين المصريين، ونرجو ان تتوالى مبادرات مماثلة بدعوة كبار المفكرين العالميين للحوار مع المثقفين المصريين، لأن اللقاء الحى مع الفيلسوف يختلف اختلافاً كثيراً عن قراءة كتبه (هذا إن توفرت)، ولكنه بالطبع ليس بديلاً عنها. ويكفى أن نذكر الجملة التى افتتح بها دريدا محاضرته الأولى وهى أنه شعر فى أثناء وجوده فى مصر التى يراها لأول مرة قائلا: «إنه يستعيد ذاكرته من أعماق سحيقة» والجملة التى اختتم بها ندوته الختامية:«إنه قد اقترب كثيراً وإن اللقاء مع المفكرين المصريين لم ينته، إنه بالكاد قد بدأ». ويكفى ما شعرنا به نحن من أن كثيراً من الغموض وسوء الفهم قد ازيل من خلال تعقيب على سؤال او ربما جملة واحدة أو حتى إيماءة.

ولنا بعد ذلك ان نقرأ فى هذا الحوار وما احاط به من حرص على المشاركة ومن ردود أفعال قراءة ثقافية او سوسيولوچية. ولكننى سأكتفى فقط بالإشارة إلى البعد السياسى لها.

فبالرغم من أن الأسئلة السياسية لم تكن هى الغالبة على جلسات الحوار، ولكن الهم السياسى لدى مثقفينا كان وراء اهتمامهم بالزيارة، خاصة أن العالم حاليًا يمر

بتحولات سياسية كبيرة وينتج اشكالاً من الصراع ومبررات لاستخدام القوة المسلحة تختلف بشكل كبير عما عهدناه من تجليات تقليدية، كما أن واقعنا المحلى مضطرب بشتات من افكار تتنافر فيما بينها وتجر كل منها المجتمع إلى اتجاه مختلف عن الآخر.

والأمر أيضًا ليس كما عهدنا ونعهد فى كل مجتمع من وجود تيارات فكرية تختلف فى رؤيتها السياسية، ولكنه اشبه بالحرب الأهلية الفكرية حيث لا توجد أى نقاط اتفاق مشتركة تمثل قاعدة ينطلق منها الخلاف، كما يهدف كل اتجاه إلى تصفية الآخر بكل السبل.

والنظر إلى فكر الفيلسوف الغربى انطلاقًا من الهم السياسى ليس جديداً يخص دريدا وحده، كما انه ليس تزيداً أو افتعالاً بل اكاد اقول إنه ضرورة.

وفيما يتعلق بدريدا يفرض الهم السياسى نفسه على القراءة والتفسير والحوار لأسباب كثيرة منها:

١ ـ انه منذ ظهور الاستعمار بدأ بحث مثقفى البلاد المستعمرة عن كلمة حق يقولها مفكرو البلاد الاستعمارية، وازداد الأمر بعد نهوض حركة التحرر الوطنى وانتشارها العالمى وبداية صراعات بسط الهيمنة، وايضا مرحلة الحرب الباردة بين المعسكرين الاشتراكى والراسمالى. كل هذه أسباب كانت سياسية مباشرة أو غير مباشرة. خاصة أن تحليل آليات هيمنة الغرب قد ساهم فى إنجازه عديد من المفكرين أنفسهم.

٢ ـ أن عمل دريدا الفكرى نفسه منذ ظهور كتابيه «علم الكتابة»، و «الكتابة والاختلاف» يخضع لتفسيرات سياسية شتى فهو فوضوى هادم للأسس التى يقوم عليها النظام الاجتماعى لدى البعض، ومحافظ بل معبر عن أيديولوجيا الراسمالية العالمية فى ظل العولمة لدى البعض الآخر.

٣ ـ إن جاك دريدا نفسه أصبح يهتم بشكل مباشر بالسياسة فى كتاباته ومواقفه، وتحديداً بالقضايا السياسية الساخنة، وهو ميل نراه عند مفكرين آخرين مثل ناعوم تشومسكى وإدوار سعيد، هذا يجعل من المشروع التساؤل عن موقفه السياسى من هذه القضية أو تلك.

٤ ـ افتتح دريدا لقاءه فى مصر بمحاضرة عن حرية الجامعة وعن مستقبل العلوم الإنسانية، وقد امتلأت المحاضرة بالإشارات عن العولمة والهيمنة المتزايدة للمعلوماتية وعن تآكل سيادة الدولة، وعن تدخل الشركات المتعددة الجنسية فى البحث العلمى، ونادى بأن تكون اقسام العلوم الإنسانية المهددة بالتهميش موقعاً للمقاومة يسعى فى وسط هذا الخضم للحفاظ على إنسانية الإنسان، وهو مدخل سياسى مشتبك مع معطيات الواقع المعاصر.

من أجل هذا آثرنا فى حوارنا معه أن نهتم بالاقتراب اكثر من رؤيته السياسية التى ربما لم يتح لها الوقت الكافى لأن تعبر عن نفسها فى الحوار مع المثقفين المصريين.

● نلاحظ أن دور المثقف فى عملية التغيير السياسى والاجتماعى تختلف أهميته من مرحلة إلى مرحلة ومن ظرف اجتماعى إلى آخر وعلى المستوى النظرى يختلف تقدير جدوى هذا الدور فقد قال ماركس أن الطبقة العاملة تحرر نفسها بنفسها وقد فهم ذلك بأنه ليس على المثقف سوى متابعة حركة التاريخ حتى لا

تتجاوزه الأحداث ولكن دوره لن يحسم شيئاً. أما لينين فقد أعطى للمثقف وظيفة ضرورية وهى كونه حلقة وسيطة لا غنى عنها لنقل الوعى إلى العمال. هل لديك تصور آخر لدور المثقف يختلف عن هذين النموذجين.

ـ لا أعتقد أنه لا حاجة بنا إلى المثقفين وبالتالى ماركس الذى تتحدث عنه لا أتفق معه. أولا: وعلى أى حال فى عالم اليوم أعتقد أننا نحتاج إلى المثقفين وثانيا لا أعتقد أن رسالة المثقف ومسئوليته تتوقف ببساطة على أن يكون مجرد لسان حال للطبقة العاملة أو لأى طبقة غيرها. يمكنه أحيانا، إذا أراد، أن يقوم بهذا الدور. أن يكون ممثلا فى المجال العام لناس ليس لهم معه الكلام: الهامشيين، المهاجرين السريين، المستبعدين. وحتى فى هذا الإطار فإن عليه أن يخترع كلاماً جديداً ولا يكون مجرد انعكاس.

إن المثقف من وجهة نظرى، الجدير بهذا الاسم ليس مجرد معبر عن كلام أو ممثل لكلام كامن فى مكان آخر. إن عليه أن يبلور خطاباً جديداً وبالتالى عليه أن يكتب. عليه إذن فى النهاية أن يفعل الاثنين معاً أن يكون لسان حال الهامشيين أو المرأة أو شعوب العالم الثالث الخ، ولكن بحمله للكلام لا ينبغى أن يقتصر دوره على مجرد ترجمان عليه أن يقوم بتغيير الخطاب.

● لقد بادرت بدعوة إلى تشكيل ما أسميته «الأممية الجديدة». وأظن أنه، فى ظل أيديولوجيا السوق المهيمنة عالمياً، قد جاء هذا الاقتراح فى وقته، إذ ينبغى للمقاومة أن تكون أممية بقدر ما يكون التهديد أمميًا. ولكن ما هى فى رأيك الصيغ الجديدة التى يمكن أن تتخذها المقاومة على المستوى الأممى.

ـ من البديهى أن هناك صيغاً كثيرة منها أولاً: المشاطرة فى الخطاب مثل ما أسميناه التفكيك، فهو يمثل نموذجاً لهذه المشاطرة فى الخطاب حيث يتحدث بأكثر من لغة ويستخدم فى أكثر من سياق. ونفكر فى تعديل الخطاب حسب السياقات الوطنية المختلفة والثقافات المختلفة.

هذا نوع من التحالف الأممى لا يأخذ صيغة المواطنة. فنحن لسنا مواطنين فى العالم، لأن كل منا مواطن فى سياق مختلف. وهذا أيضًا ليس أممية بروليتارية بالمعنى الذى أعطاها لها ماركس ولينين، إنها نوع من التضامن والتى لن يتجاوز المواطنة فى مجال عام ديمقراطى ليس مرتبطًا بالمواطنة وهذا أمر جديد. لأن ديمقراطية اليوم الموروثة من التراث اليونانى تفترض أن ترتبط هذه الديمقراطية بالدولة القومية أى بالمواطنة. ولكننا هنا بإزاء ديمقراطية بلا مواطنة أو فيما وراءها. والمتوقع الذى يمكن أن تتحقق فيه هذه الديمقراطية هو فى أى مكان توجد فيه أزمة سيادة للدولة القومية حيث يتم البحث عن قانون دولى مستقل عن الدولة القومية، أو يتم السعى إلى تشكيل محكمة عقوبات دولية، ويتم التفكير حاليًا، باسم الناحية الإنسانية، فى شكل من أشكال التدخل لا يكون حكومياً، وهذا أمر صعب جداً ولكن السعى فى اتجاهه. كما نبحث عن تحرر الأمم المتحدة من هيمنة القوى العظمى مثل الولايات المتحدة الأمريكية. هناك بالفعل جهد للتحرر من حدود الدول القومية، أو التحرر من سيادة الدولة على أرضها، ونحن بعيدون عن الوصول إلى ذلك. ولكن ما تسعى إليه الأممية الجديدة هو تحالف بين مجموعات من رجال ونساء لا يتحددون أساساً بكونهم مواطنين، ولا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعنى هذا التخلى عن إعادة تعريف المواطنة أو هدم الدولة القومية، ولكن يعنى فقط أن هناك ما هو اكثر من ذلك.

واليوم توجد اتصالات دولية لا تتم عبر الدولة. وحتى تلك الدول التى تريد التحكم فى الاتصالات لم تعد مع الإنترنت تتمكن من ذلك. وقد تجلى هذا خلال الأزمة اليوغوسلافية، فالمثقفون العرب الذين فقدوا صحفهم وإذاعاتهم المسموعة والمرئية أمكنهم الاتصال بالبريد الإلكترونى مع مثقفى العالم.

هناك إذن إمكانيات للتضامن لا تتحكم فيها الدولة القومية. ويمكن لهذه الإمكانيات أيضًا أن تتضمن بعض مواطن الخطورة، فالإنترنت يمكن أن تكون موقعًا لتنظيم مجموعات إرهابية نازية تحديدًا. هناك بالفعل مخاطرة ولكنها فى الوقت نفسه فرصة لأن تتواصل بدون مراقبة الدولة.

● فى كتابك «علم الكتابة» وجهت نقداً لليڤى شتراوس كان له دلالات سياسية. فقد حاول **كلود ليڤى شتراوس** أثناء بحثه العلمى الأنثروبولچى أن يدخل نزعته الإنسانية وأمله فى تحرر للبشرية من القهر. ولقد انتقدته نقداً قاسياً من وجهة نظرى، فهل كنت تسعى للوصول إلى بحث علمى نقى تخلص من كل عنصر أيديولوجى؟ هل أنت من أنصار العلم البحت؟

ـ لا .. لا، ولا أتصور أن يوجد علم بحت متخلص من كل افتراض مسبق. ولكن عندما كنت بصدد دراسة أصول علم الكتابة كان هناك أهمية لأن أوجه نقدًا ليس لأعمال **ليڤى شتراوس** أو **لليڤى** شتراوس نفسه ولكن فقط لبعض مقاطع من كتابه «مداريات حزينة»، حيث لاحظت فيها نوعًا من رؤية للعالم قائمة على المركزية العرقية وهذا أمر مزعج بالنسبة لعالم فى الأنثولوچيا، إذ كان فى تفسيره للكتابة يعيد انتاج تراث طويل قادم من **افلاطون** و **روسو** إلخ، ليتحدث من خلاله عن شعوب بلا كتابة وذلك من خلال معنى تقليدى أبجدى للكتابة. ووضحت انا أن **ليڤى شتراوس** فى هذا المقطع كان فيلسوفاً وهو الذى يزعم أنه تحرر من الفلسفة فهو يقول أن خطابى علمى وليس فلسفيًا. هنا اظهرت أن هناك كثيرًا من الفلسفة كامنة خلف حديثه عن غياب الكتابة لدى قبائل **نامبيكوارا**. كان لهذا التحليل دور استراتيچى فى هذا الوقت وفى موضوع علم الكتابة ولكنه ليس نقداً لأعمال شتراوس ولا **لليڤى شتراوس** نفسه.

● **هناك سؤال يلح علىّ حول علاقتك بعصر التنوير. فلقد قمت بنقد وتفكيك مقولاته الأساسية مثل الذات والعقل والعقلانية. ولكنك عندما تتحدث عن التحرر أو المقاومة فإنك تظهر إخلاصاً لهذا التراث. فهناك التباس فى علاقتك بفكر التنوير، كيف تفسره؟**

ـ أعى هذا الالتباس وأتحمل تبعاته لقد قلت دائمًا أن التفكيك هو تنوير عصره وبالتالى فالتفكيك مخلص لروح التنوير. ولكن علينا أن نعى أولاً أن التنوير فى القرن ١٨ لم يكن كتلة منسجمة. فالتنوير النابع من التراث البروتستانتى مختلف عن التنوير الفرنسى والإيطالى والإنجليزى. والآن نحن كورثة لهذه اللحظة الكبرى علينا أن نتحمل مسئولية بعض موضوعاته وتفكيك أخرى. وعلينا قبل كل شىء أن نقلق من الثقة الساذجة فى الغائية وفى التقدم وفى مفهوم معين للذات وبعض أشكال للعقل، وذلك دون أن يدفعنا ذلك للتخلى عن العقل أو عن الاعتقاد فى التقدم. فأنا تقدمى، اظن ذلك، إننى

http://Archivebeta.Sakhrit.com

أومن بالتقدم. ولكن إيماني بالتقدم ليس له نفس الصنعة الموجودة لدى كانط مثلاً أو روسو، وأعتقد أنني أسلك مسلك الوريث المخلص عندما أقول: لن أقبل كل شيء دفعة واحدة ولكنني أنتقي وأختار وأترك هذا وأعتقد أن اليوم، أكثر من أي وقت مضى، ينبغي أن يكون مخلصاً للتنوير، التنوير الجديد الخاص بزماننا.

● تحدثت في كتاب «الرأس الآخر» عن موضوع الهوية الأوروبية. وهي مسألة هامة بالنسبة لنا نحن العرب سكان الساحل الجنوبي للبحر المتوسط. فنحن نشعر شعوراً مزدوجاً أننا مهددون وفي الوقت نفسه مدعوون للمشاركة وأنت تجعل أساس الهوية هو الانفتاح على الآخر، فلا هوية متوحدة مع ذاتها، ولكن ألا يجدر إقامة تراتبية داخل ما تسميه الآخر. فربما نشعر أننا هنا بالنسبة لأوروبا لسنا نفس الآخر الذي تمثله الصين والهند. وهل هناك نقاط التقاء واتصال بين الهوية الأوروبية والعربية.

ـ هذا أمر أكيد، ولا أحب أن أجيب على ذلك سريعاً، هناك بالفعل الكثير من نقاط الالتقاء كما لا يوجد الآخر بوجه عام. يوجد آخر وفي داخله يوجد آخرون. وإذا أردنا أن نحترم غيرية الآخر علينا أن نقوم بهذا التميز. فبديهي أن الآخر الذي يسكن الحوض الجنوبي للبحر المتوسط هذا الآخر العربي الإسلامي أو غير الإسلامي، المصري أو الجزائري، ليسوا هم جميعاً نفس الآخر. ثم هنالك أيضاً الأسباني والإيطالي واليوناني علينا أيضاً أن نحدد موقعه كآخر وأن نأخذ في الاعتبار تفرده. وبالنسبة لأوروبا التي يجري الآن صياغتها تحتل مسألة البحر المتوسط موقعاً مركزياً وهي مشكلة معقدة وليست مجرد مشكلة بين باقي المشاكل. فجنوب البحر المتوسط هو أوروبا أصلاً، ومصر هي أوروبا بشكل ما بالضبط كما هو الحال مع اليونان. وقد تحدثت أثناء زيارتي لمصر عن أفلاطون في هليوبوليس وهذا التبادل المستمر بين مصر واليونان.

● رغم أنك تنفي باستمرار أن لديك فلسفة معينة تعبر عنها في أعمالك إلا أنك تدافع عن تعليم الفلسفة في فرنسا منذ السبعينيات إلى الآن.

وتعليم الفلسفة في مصر وفي فرنسا وربما في العالم كله يكافح بين فترة وأخرى لتبرير وجوده. إنه مهدد ربما لأسباب تكنو علمية أو لأسباب دينية وفي مصر قد ينظر البعض للفلسفة كشيء مستعار، غريب ومستورد بالنسبة لك في بلد كمصر أو كفرنسا ما هي ضرورة تعليم الفلسفة.

ـ أنت تعلم أولاً أن الفلسفة لا تعلم بشكل كامل في المرحلة الثانوية في أي مكان حتى في البلاد التي لا تنظر للفلسفة على أنها مستوردة، في أوروبا مثل فرنسا وإيطاليا وأسبانيا لا تتم تدريس الفلسفة على الثانوي بأكمله. فالمسألة ليست متوقفة على الاستيراد. سيكون خيراً ألا ينظر للفلسفة على أنها منتج مشبوه أو مستورد في مصر .. وإن كانت لا تعلم عندكم في الثانوي ينبغي السعي إلى ذلك فالكفاح من أجل الثانوي، لا أقول أنه ثانوي ولكنه تابع لتحول النظر إلى الفلسفة من قبل الثقافة في مجملها والنظام التعليمي. ويبدو لي أن شرعية التعليم الثانوي والعالي في مصر ينبغي أن تنبع من تفسير غير متشكك في الفلسفة، وتنبع من موقف مصر في الظروف الحالية من جانب: لا توجد مصر واحدة. وإذا كانت مصر وتريد، وأفترض أنها تريد بالفعل من جانب جزء من سكانها، تريد أن تكون

معاصرة لزمانها، تتعامل مع مقتضيات ما يسمى بالعولمة وتريد بشكل ما أن تكون دولة قومية حديثة فعليها أن تمتلك اداة تحليل لغة المشاركة فى اللغة الدولية وبالتحديد لغة القانون الدولى والجيو بوليتك بوجه عام. وهى امور كلها معنية بواسطة التراث الفلسفى. وحتى للقيام بنضال داخل القانون الدولى او نقد وتغيير الخطاب العالمى المعاصر ينبغى أن نتسلح بالفلسفة لأنه مرتبط بالتراث الغربى ويتأثر تمامًا بالفلسفة.

وحتى من يريدون القتال من أجل خصوصية عربية إسلامية عليهم امتلاك الفلسفة وعليهم الكف عن اعتبارها تهديداً من الغريب. هذا بالإضافة إلى أن الفلسفة فى أصلها ليست غريبة عن الثقافة العربية الإسلامية. وفى الذاكرة العامة هناك حضور للفلسفة لا يمر فقط عبر التراث ولكن عبر حياة فلسفية ربما توارت خلال قرنين من الزمان أو ثلاثة قبل الحداثة. إننى اتحدث عن إعادة امتلاك الذاكرة العربية لذاكرتها الفلسفية وتراثها الفلسفى، هناك حيث تشكلت وتبلورت فى الاحتكاك بالفلسفة اليونانية. لهذه الأسباب هناك إلحاح چيوبوليتكى وذاكرة خاصة عربية كلاهما يدعونا لأن لا ننظر للفلسفة كمنتج غريب. أو حينئذ ينبغى القول بطريقة أخرى أن الرسالة الكونية للخطاب الفلسفى هى غريبة عن كل نزعة قومية فى أى أمة سواء كانت فرنسا أو ألمانيا. هناك فى الخطاب الفلسفى تهديد للانغلاق القومى أيًا كان مصدره. وبالتأكيد أيضا هناك فلسفات تحمل النزعة القومية وهناك أيضا تسخير للفلسفة لخدمة اغراض قومية، ليس فقط فى ألمانيا مع **فاخت** وغيره، حيث كانت الفلسفة تختلط بمطالب قومية. ومن وجهة النظر هذه كل نظام تعليمى من مصلحته تأهيل الطلاب للفلسفة، سواء كانوا متخصصين فى الفلسفة أو قضاة أو أطباء أو فنيين أو علماء. فالفلسفة ليست شيئا كمالياً واكسسوار خارجيًا. لهذه الأسباب ارى أنه من الملح والعاجل بالنسبة لمصر وأى بلد آخر أن يزود نفسها بتعليم فلسفى حى.

● **تتخذ كثيرا من المواقف السياسية المشتبكة بالمشاكل اليومية العاجلة وتتسم جميعها بانها تنتمى إلى ما اصطلح على تسميته بالتيار اليسارى. وأعتقد أنك تواصل فى تراث تقليدى لمثقفى اليسار فى فرنسا مثل سارتر و فوكو. ولكننا رغم ذلك نشعر أن هناك اختلافاً ما مع المواقف التقليدية لهذا اليسار. فما هو إسهامك الخاص فى هذا النوع من المواقف؟**

ـ لا اعلم .. عليكم أن تقولوا ذلك. إننى أشعر أننى انتمى باعتبارى فرنسياً، إلى تراث فرنسى معين، حتى وإن لم أكن فرنسى المولد أو الأصل، وأنا احترم كثيرًا أعلامًا مثل فولتير **وسارتر**، مرورًا **بزولا** ولكن طريقتى فى العمل تختلف مع كل التواضع بالطبع، ولكى أحدد هذا الخلاف قد يحتاج الأمر كلاماً كثيراً ولكن هناك بالفعل خلاف. هو أولاً خلاف فى المقدار. فأنا لا أقارن نفسى بـ **ڤولتير** أو **سارتر** فأنا اقل منهم. ولكن هنا أيضا أسلوب وطريقة فى الكتابة وفى الحركة مختلفة. فهذه الحركة رغم كونها مختلفة إلا أنها موجودة فى تراث الثقافة الفرنسية ولكن من مكان آخر. فأنا اكتب بأسلوب يختلف عن **سارتر** ويكفى قراءة ثلاثة أسطر فهى اللغة نفسها، ولكن طريقتى مختلفة وكذلك الحال فى مواقفى السياسية لا افعل مثلهم بلا أى فخر أو إدعاء. كما انه ليس التاريخ نفسه.

مكتبة أجنبية

كاميليا صبحى

فى البدء كان التاريخ

«التاريخ من عهد هوميروس إلى عهد أوغسطين»

بعد القيام بنشر طبعة جديدة من كتاب «علم الأخلاق عند سبينوزا»، أصدرت دار نشر سوى (فى شهر سبتمبر ١٩٩٩) مجموعة من النصوص، هى مقدمات أعمال مؤرخى العصور الوسطى اليونان والإغريق، ومن خلالها يتضح أصل التصور القديم للتاريخ.

فى البدء كان **هوميروس وهسيودس**، كانت شهاداتهما فى صورة شعرية ملحمية، جاء فيها العنصر التاريخى شاهدا وحكما على حدث ما. ثم جاءت مرحلة **هيرودوت**، المؤسس الحقيقى لقواعد كتابة التاريخ الذى تحول على يديه من مجرد شهادة على الأحداث إلى محاولة لحفظ الماضى وإيجاد علاقة بينه وبين الحاضر، مما جعله جديرا بلقب «أبو التاريخ».

ومع **ثوكيديدس** تأكدت علاقة التاريخ بالكتابة، فهو يرى أن التاريخ يعنى بالتسجيل من خلال الكتابة. وقد أعطى قيمة لكتابة الحاضر من خلال تسجيله «تاريخ حرب البيلوبونيز». أما شعرية **ارسطو** فتنقلنا إلى التاريخ من خلال خصوصية حدث ما، ولكنه يرفض اعتباره علما.

ثم يطرح بعد هذا **بوليبيوس** أول تعريف للتاريخ باعتباره علما للأحداث العامة مقدمة من خلال تنوع وجهات نظر المؤرخ. ليتحدث **شيشيرون** فى مرحلة لاحقة عن التاريخ باعتباره «شاهدا على القرون، وأنه إحياء للذاكرة ورسول الماضى، وسيد الحياة...»

ويأتى نص أوغسطين حول (مدينة الله) لينهى على نحو ما هذه المرحلة، حيث قدم عملية التأريخ القديمة على أنها تاريخ دنيوى ويقول: هذا التاريخ لا يمكن أن يمنح شيئاً للقائمين على السلطة الدينية فى تاريخ ديننا». هذا البخس لقيمة التاريخ يفسر السبات العقائدى العميق الذى غط فيه علم التاريخ حتى القرن السادس عشر.

نبيلة زكرى

البحث فى التاريخ

قضايا المنهج والإشكالات

عندما شرعت فى قراءة هذا الكتاب ظننت أننى سأقرؤه على فترات شأن مايحدث مع بعض الكتب، لكننى ما أن بدأت فى قراءته حتى أخذتنى سطوره ولم أشعر إلا وقد انتهيت من قراءته تماما مع ماصاحب ذلك من متعة ذهنية علاوة على ماتزودت به من ثقافة فكرية جديدة خاصة أنه يتميز ببساطة أسلوبه حيث يناسب ثلاثة مستويات من القراء.. الطالب فى المرحلة الجامعية ثم طالب الدراسات العليا ثم القارئ العام غير المتخصص.

لذلك فقد وجدت أن من واجبى أن أقدمه للقارئ ليحصل على ماحصلت عليه من استمتاع فى القراءة ويجنى ماجنيته من تلك الثقافة المتنوعة.. ولاغرابة فى ذلك إذا عرف القارئ مؤلف هذا الكتاب المتميز إذ هو أحد علماء ومفكرى مصر القلائل الذى يحمل دائمًا قلمًا وفكرًا حرًا فتاتى كتاباته دائمًا خلوًا من التزييف والتحريف والمجاملة ومن هنا عرف بالموضوعية.. كما أنه يطرح قضاياه بتفسيرات منهجية ومنطقية للأحداث ومقولته المأثورة فى ذلك (إن الحدث لابد أن يفسر فى سياق الظروف التى أحاطت به وليس بمعزل عنها فلا نحكم على الماضى مثلا بظروف وأدوات الحاضر).

إنه المفكر والمؤرخ المعروف الدكتور **عاصم الدسوقى** أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر بكلية الآداب جامعة حلوان والعميد السابق لها ولآداب سوهاج وصاحب المؤلفات العديدة العامة والمتخصصة وهو يسهم دائمًا فى إثراء الحركة الثقافية فى مصر من خلال مشاركته فى الندوات والمؤتمرات التى تعقد داخل مصر وخارجها.

ويعد هذا الكتاب تدفقًا علميًا آخر أفاضه علينا المؤلف ورغم ذلك فهو يعترف فى مقدمته أنه استفاد من أسئلة طلابه فى إعداد هذا الكتاب حيث أضاف فى شرح بعض النقاط عدة أمثلة لتوضيحها.. كما أنه يقدم الطريقة المثلى لكيفية البحث فى التاريخ؟ بل كيفية البحث فى العلم بصفة عامة؟ ثم كيف يفسر التاريخ؟ هل بمنهج ونظرية أم كيفما اتفق؟ هذا بالإضافة للإشكالات التى أفرد لها فصلاً مستقلاً باعتبار أنها لازالت محل خلاف ونقاش بين الدارسين.

ويتميز الكتاب بأنه جامع لكل مايتعلق بالتاريخ والبحث فيه فمن حيث

يبدأ بتعريف التاريخ وموضوع التاريخ ينتهى بما ترتب عليه من قضايا وإشكالات تتطلب حلولاً - كما أنه يتميز بالنزعتين الموضوعية والنقدية الواضحتين بداية من الفصل الأول حتى نهاية الكتاب - كما أن الواضح فى الكتاب تأصيل المؤلف لمعظم الأفكار والوقائع والظواهر بل والمصطلحات التاريخية أو الاجتماعية التى يتضمنها التاريخ فيرجعها إلى أصولها البعيدة ونشأتها التاريخية سواء كانت عربية أو أوروبية ولا يشرح أية فكرة أو مفهوم إلا من خلال هذه النشأة وذلك حتى يلم القارئ إلمامًا بأصل مايقرأ.

ويمكن القول باستحسان المؤلف وتفضيله للمذهب المادى فى تفسير التاريخ وهذا يظهر فى أكثر من موضع فى الكتاب وعلى سبيل المثال لا الحصر عندما يذكر تأثير العامل أو الواقع الاقتصادى وأسلوب الإنتاج فى تفسير التاريخ ثم عندما يختار المنفعة العملية للجماعة إذا واجهنا نظريتين صائبتين وكان لابد من المفاضلة بينهما.

ويتميز الكتاب أيضا بطرحه لهذا الكم الهائل من التعريفات والتوضيحات لكل مايتناوله المؤلف من مصطلحات أو مفاهيم علاوة على مايقدمه من شخصيات الزعماء أو المفكرين أو المؤرخين أو الفلاسفة فى أى من العصور وفى أى بلد من البلدان وعرض آرائهم ونظرياتهم وتأثير أقوالهم أو مذاهبهم فى تفسير التاريخ مما أعطى للكتاب ثراءًا فكرياً فى مجالات كثيرة يحتاج القارئ للتعرف عليها والتزود بها.

ويبرز الكتاب أيضا مكانة بعض العلوم الأخرى كالجغرافيا والأنثروبولوجيا والاقتصاد والسياسة.. وغيرها عندما يربط بينها وبين التاريخ ربطًا متسقًا ويجعلها علومًا مساعدة لتفسير التاريخ لاغنى له عنها - كما أن قيام المؤلف بتصحيح صورة بعض الزعماء فى تاريخ مصر والتى شوهتها المقولات المتواترة والأخبار المحرّفة يعد تأريخًا موضوعيًا موثقًا يحسب له وعلى سبيل المثال لا الحصر ماذكره عن عصر محمد على وما نسب إليه وما نسب إلى السلطان سليم الأول وسعد **زغلول** وغيرهم بل ما نسب إلى بعض الحركات الثورية الشعبية فى عصر من العصور - ثم يحمد للمؤلف أيضًا قيامه بتصحيح بعض المصطلحات المستخدمة فى التاريخ من خلال نشأتها التاريخية حتى يمنع دخول دلالة غريبة على المصطلح.

وتظهر واقعية المؤلف فى تنبيه الباحث فى التاريخ لما قد يواجهه من معوقات أثناء عملية البحث وبالذات فى مرحلة جمع المادة العلمية حتى يؤهل نفسه للتعامل مع هذه المعوقات ثم يقدم له المساعدة فى تخصيص فصل فى الكتاب يتضمن كيفية إعداد البحث.

ولم يغفل المؤلف ذكر دور العرب المسلمين فى الكتابة التاريخية فأفرد له فصلاً خاصًا فى الكتاب تضمن نشأة الكتابة وشكلها الأول وتطورها منتهيًا فيه إلى إبراز دور المؤرخ **ابن خلدون**.

ويقع الكتاب فى سبعة فصول تضم قضايا التاريخ والمنهج الذى ينبغى أن يتبع فى تفسير التاريخ مصحوبة بأمثلة ونماذج كثيرة أراد بها المؤلف تقريب أفكاره من ذهن القارئ وهذه إحدى مزايا الكتّاب كما أنه يقدم توثيقًا لبعض الأحداث التاريخية من واقع أصولها الموجودة فى دار الوثائق أو بعض القوانين التى كانت صادرة ومعمول بها وقتئذ والتى تبرر تلك الأحداث.

ولو تأملنا فصول الكتاب خاصة الفصول الأولى منه نجد أن المؤلف يتناول مشكلة التاريخ وتأريخ التاريخ فالأول يعنى الزمن الماضى، أما الثانى فيعنى التفسير لهذا التاريخ وهو يقصد البعد عن السرد والرواية ولذلك فهو يؤكد على أهمية استخدام المنهج العلمى فى هذا التفسير لذلك نراه يطرح فى كتابه سؤالين يحملان هذا المعنى وهما: هل كل من يكتب عن الماضى يعد مؤرخًا؟ وهل كل كتاب يتناول أحداث الماضى يعد كتّابا فى التاريخ؟.

وعلى ذلك فلا يصبح الراوى للقصص التاريخية مؤرخًا كما أن الكتب التى تحكى هذه القصص ليست كتبًا فى التاريخ كما يظن بعض الناس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بل إن كتابة التاريخ تخضع لقواعد كثيرة يقدمها المؤلف فى كتابه قاصدًا بها تقديم المساعدة للباحثين فى التاريخ ولم يغفل فيها تأكيده على شرط الدقة فى البحث والذى يقول فيه (الدقة شرط واجب وليست فضيلة أخلاقية ولأنها واجب فلا يصح أن نمتدح مؤرخًا لدقته).

وكلمة تفسير التى يركز عليها المؤلف لها وقعها فى البحث العلمى بصفة عامة لأن التفسير هو قدرة على الرؤية الفاحصة المحللة لوقائع وأحداث معينة فى ضوء نظرية أو مفهوم ولهذا فهو يخالف الوصف لأن وصف ظاهرة مثلا يعنى تقديمها كما هى دون تدخل من جانب الباحث كمن ينقل خبرًا كما هو، والتفسير يعتمد على معرفة السبب وراء الحدث أو الظاهرة وقد يكون هناك أكثر من سبب فلابد أيضا من اكتشاف العلاقة بين هذه الأسباب ثم استنباط النتائج المترتبة عليها ـ وكلما كانت الأسباب أو المقدمات دقيقة أفضت إلى نتائج يقينية.

وقد أراد المؤلف عند تناوله لتفسير التاريخ أن يتدرج بنا فى منهج التفسير حتى أوصلنا إلى ما يسمى بفلسفة التاريخ لكى نعرف كيف برز هذا المصطلح فى دنيا التاريخ وكيف يمكن ربط الفلسفة بالتاريخ فجعله المنهج العلمى الدقيق وأوضح لنا كيف نفلسف التاريخ ولذلك فقد طرح بعض التفسيرات الخاضعة للنظرية المثالية والنظرية المادية وحاول إرجاع بعض الظواهر التاريخية لهذين التفسيرين طبقا لدرجة ومستوى الذات أو الموضوع.

وعندما أراد المؤلف تناول التفسير المثالى أكد فيه على دور المفاهيم الدينية فى تفسير التاريخ وكيف ظهرت فكرة البطل التاريخى الذى يتوسم فيه المجتمع قدرة فائقة لتخليصه من الأزمات. ويعرض لنا المؤلف تاريخ هذا المفهوم منذ عصور ماقبل الديانات سواء فى مصر القديمة أو فى أوروبا تدل كلها على أهمية دور البطل ولكنه يعيب على هذا المفهوم أنه يغفل دور البيئة الاجتماعية والظروف المحيطة التى تسهم فى ظهور أبطال متميزين. وهذا صحيح لكن هناك أيضا السمات الشخصية للفرد المتفوق التى يجب أن تضاف إلى هذه الظروف فيعملان معًا على ظهور هذا البطل فى هذه الفترة بالذات دون غيرها.

ومن خلال تفسير المؤلف للتاريخ طبقا للموضوع دون الذات والمسمى بالتفسير المادى أوضح العلاقة بين التاريخ وما يحيط به من ظروف أخرى سواء بيئية أو حضارية أو اقتصادية وهذا يؤكد لنا أن اكتمال تفسير التاريخ ووصفه بالموضوعية يجب الا يخلو من ربطه بما يحيطه من ظواهر وهنا نتذكر مقولة المؤلف التى ذكرتها فى المقدمة والتى يدعو فيها إلى تفسير الحدث فى سياق الظروف ـ وفى الجزئية الخاصة بالتفسير الحضارى يجدر بنا أن نتأمل ما أثاره المؤلف فيما يسميه بنظرية التحدى والاستجابة فهو يفترض أن كل مجتمع يواجه تحديا ما تسفر عنه استجابة تحدث داخل هذا المجتمع فقد تشده إلى الخلف وقد تدفعه إلى الأمام وهذا يتوقف على مدى التحدى ودرجة الاستجابة والعلاقة بينهما هى التى تفسر لنا تطور المجتمع من حالة إلى أخرى ولذلك فهناك ثلاث درجات من التحدي تقابلها مستويات من الاستجابة فهناك التحدى القاصر وهو ماليس له استجابة ثم التحدى العنيف وتقابله استجابة مدمرة ثم تحد معتدل وتقابله استجابة ناجحة ـ وهنا قد يبرز تساؤل وهو ماذا لو لم يتعرض المجتمع لأى من أنواع التحدى؟ هل يفقد الدافع للتطوير؟ خاصة وأن هناك بعض المجتمعات قد لا تتعرض لتحديات ومع ذلك يحدث لها تطور أو تدهور ملحوظ.

ويعتبر المؤلف أن الواقع الاقتصادى هو أكثر الأحداث التاريخية فاعلية فى الأنظمة الاجتماعية لأى مجتمع وعلى الرغم من أهمية هذا العامل وتأثيره الإيجابى إلا أن التفسير من هذه الزاوية يصبح تفسيرا ماديًا بحتا إلا إذا أخذنا فى الاعتبار مجموعة العوامل الاجتماعية والسياسية... إلخ.

ويتميز هذا الكتاب بإبراز بعض الإشكالات التى وجد المؤلف أنها لازالت حتى الآن محل نقاش كما أنها محاور أساسية لابد من الأخذ بها عند

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البحث فى التاريخ ويبدؤها بقضية التسامح العلمى فى تفسير التاريخ والتى أوصلنا إليها المؤلف من خلال ذلك التناقض الحاصل بين التفسير المثالى للتاريخ والتفسير المادى له والذى لم تصلح معه الواحدية ومن ثم كان لابد من حدوث هذا التسامح بين النظريات المتعارضة والذى يقضى باحترام الفرضيات والمنطلقات الفكرية لكل نظرية دون إبراز خطأ إحداها أو توجيه الاتهام لها. ولكن من يملك هذا التسامح العلمى؟ إن تقديم فرض أو نتيجة إيجابية ثبت صحتها لظاهرة ما يحمل ضمنيا اتهاما ما مستترًا للفروض أو النتائج الأخرى وماذا يحدث لو كانت هناك نظريتان على صواب؟ - كما يقول المؤلف - وكيف يتم الاختيار؟ إن الاختيار هنا يكون على أساس المنفعة العملية للجماعة المعينة فى مرحلة معينة من تاريخها - والحق أن هذا أقرب الحلول التى يقدمها المؤلف لتحقق نظرية التسامح العلمى.

وقضية تقسيم الزمن أو التزمين هى إحدى الإشكالات الهامة التى تواجه الباحث فالتاريخ لا يبدأ بحادثة معينة أيضا وذلك بسبب التداخل القائم بين الحديث أثناء فترة الانتقال ومن حق الباحث أن يسأل من أين يبدأ؟ وأين ينتهى؟ والتاريخ لازال مطروحًا أمامه - خاصة أنه لم يتم الاتفاق بين المؤرخين على تقسيم التاريخ وهذا راجع لاختلاف الثقافات وتأثير الثقافات الأجنبية أيضا - ثم مدى توفر الوثائق - ثم الفترة الزمنية التى يعقبها السماح بالإطلاع على الوثائق - ويفند لنا المؤلف فى هذه القضية التقسيمات المختلفة للتاريخ منذ أن فكر المؤرخون فى تحديد فترة معينة لبداية التاريخ أو تحديد فترة وسطى ثم حديثة ومعاصرة له على أن ذلك قد حُسم فى التاريخ الأوروبى.

ويطلعنا المؤلف فى هذا الجزء على نوع من الكتب التى يسميها كتب «الذكريات» التى ينشرها أصحابها بعد مرور وقوع الأحداث ويذهب إلى أن تعامل معاملة المراجع العامة التى تخضع لمنهج نقد النص. والحق أن هذه الكتب لاتخلو بالضرورة من الذاتية أو التناقض أو الثغرات أو سقوط بعض الأحداث عفوًا أو قصداً من الكاتب أثناء الكتابة لكن هذا لا يمنع أن بعضها يعكس الواقع والصدق إلى حد كبير ورأى المؤلف راجع إلى أن صاحبها يقوم بتسجيلها يومًا بيوم مع الحدث.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونأتى إلى قضية أخرى من قضايا الكتاب وهى حكم التاريخ ويبرز فيها المؤلف مدى التناقض بين التاريخ والحكم فالأول يدل على الماضى بينما الثانى يتم من خلال أجيال المستقبل. فكيف سيكون الحكم؟ إننا نتوقع - والحالة هذه - أن تدخل فى الحكم عدة عوامل بعضها ذاتى خاصة إن حاول المؤرخ تقييم حاكم أو شخصية تاريخية تقييما أخلاقيًا ويقدم المؤلف للباحث وسيلة الخروج من هذا المأزق بأن يكتفى بالبحث عن الدوافع ومدى تناسقها مع الظروف الموضوعية التى يمر بها المجتمع لأن كتابة التاريخ فى رأيه تحتاج إلى الاتصال مع أذهان الشخصيات التى يكتب عنها حتى يتجنب تطبيق معايير عصرنا على الماضى.

كيف نصل إلى الحقيقة التاريخية بدقتها وصدقها؟ والإجابة يطرحها المؤلف فى إشكالية جديدة فى كتابه ويفرق بين الحقيقة التاريخية والواقعة التاريخية ويجعل الأولى نتيجة للثانية لأن مجموعة الأحداث الجزئية الماضية والتى تمثل الوقائع هى التى تؤدى إلى الحقيقة شرط أن تخضع دراستها للمنهجية ثم يرى أن هذه الحقيقة قد لا تصبح مطلقة لأنها تخضع أيضا لاختلاف تقدير الكتاب والمؤرخين فى فهم الأحداث ولذلك ستظل الحقيقة التاريخية نسبية إلى حد كبير بالإضافة إلى الصعوبات التى يواجهها الباحث سواء فى البحث عن مصدر أصلى أو فى تقييم هذا المصدر من حيث دقته أو فى قدرة الباحث نفسه على التقييم والتفسير.

وهذا الكلام يجرنا لقضية الاجتهاد والتعميم فهل هناك اجتهاد فى البحث فى التاريخ؟ هذا التساؤل يطرحه المؤلف قاصدًا إبراز بعض الثغرات أو الفجوات فى الحقائق التاريخية والناتجة عن قلة الوثائق أو قصور المعلومات

فيضطر الباحث أن يملأ هذه الفجوات الأمـر الذى يؤدى إلى تفكك سلسلة الأحداث التى يكتبها ويحدث الخلط بين ما أخذه عن الأصول من حقائق وما توصل إليه بالاجتهاد. والحقيقة أن المشكلة ستظل قائمة كلما نقصت المصادر الأصلية أو حجبت بعض الوثائق أو تهالكت نتيجة العوامل الجغرافية. وإذا كان الاجتهاد إيجابيا بمعنى أن يستنتج الباحث حقيقة بمجرد التيقن من وقوع حادثة معينة ثم يستنتج وقوع حوادث أخرى لم تذكر فى النص ويتمكن من الربط بينهم لابد أن يراعى فى هذا النوع من الاجتهاد عدم الخلط بين الجزئيات والكليات بمعنى الا يصدر حكما عامًا من خلال جزئية معينة مثلا وهى الآفة التى يقع فيها الأغلب الأعم من الباحثين حيث يطرحون عادة فى كتاباتهم الصيغة الكلية رغم معرفتهم بمفردات جزئية فقط مما يبتعد بهم عن الدقة.

وفى أثناء البحث فى التاريخ يصادف الباحث عدة مصطلحات فكيف يتعامل معها وأود أن أذكر هنا عبارة المؤلف والتى يوجز فيها مايرمى إليه فى هذه الإشكالية وهى (... ومن هنا فإن استعارة المصطلح المرتبط بتجربة معينة لكى نصف به تجربة أخرى يعتبر نوعًا من اضطهاد الذهن وتعطيل العقل عن التوصل إلى مصطلح خاص بالتجربة.) وأعتقد أن هذه العبارة تحمل دعوة ضمنية لإعمال العقل من أجل تخصيص مصطلح لكل تجربة يجتهد فيه العقل دون الارتكان إلى مصطلح آخر قد يخفق فى وصف تجربة ما ولذلك يؤكد المؤلف على عدم استخدام المصطلح بعيدًا عن نشأته التاريخية ويضرب أمثلة لبعض المصطلحات الواردة من التاريخ الأوروبى والتى لاتستخدم هنا استخداما سليما كمصطلح الديمقراطية الذى نعنى به إشراك الجماهير فى الحكم بينما يعنى فى نشأته وتاريخه معنى آخر. ثم مصطلح الإقطاع والبرجوازية... إلخ والمفروض أن يبتكر العقل تلك المصطلحات الدالة على تجربة بعينها خاصة فى مجال العلوم الاجتماعية. ولا تقف المشكلة عند استخدام المصطلحات العربية فقط بل تمتد إلى ترجمة المصطلحات الأجنبية.

ومن أخطر المشكلات التى تواجه الباحث فى التاريخ هى خضوعه للمقولات المتواترة وفى اعتقادى أنها تواجه الناس بصفة عامة عند حكمهم على بعض الأمور حيث تتدخل هذه المقولات فى الحكم فتؤدى إلى الخطأ فهى إذن مشكلة عامة لكنها تمثل سلبية خاصة لدى الباحث فى التاريخ لأنها لم تعتمد على قدر من تفاصيل الحركة التاريخية حتى تصبح مصدرًا صادقًا للبحث. والمشكلة هنا تكمن فى شقين: الشق الأول هو أن الخضوع نفسه نوع من تخلية العقل من التفكير الإبداعى وانقياده أو استسلامه لأفكار سائدة قد تفتقر إلى التوثيق. أما الشق الثانى فهو غياب المنهج العلمى فى البحث نتيجة استسلام الباحث لخصائص المقولة السائدة التى تتركز فى قدمها وانتشارها وشهرة صاحبها. ويسوق لنا المؤلف بعض الأمثلة من تاريخ مصر الحديث تؤكد أن هذه المقولات لم تكن صحيحة وظهر ذلك بالرجوع إلى الوثائق المعنية حيث برزت الحقائق التى ضربت صدق هذه المقولات. ولازال بعض الباحثين يستخدمون هذه المقولات فى أبحاثهم حتى يومنا هذا الأمر الذى تنتفى معه خاصية البحث العلمى كما ينبغى أن يكون.

وأشد القضايا أو الاشكالات تأثيرًا فى البحث التاريخى هى قضية الحياد والتحيز لأنها تؤثر فى الأحكام الصادرة على أشخاص أو موضوعات وهى تعد نوعًا من الاستجابة الحاصلة فى النفس لدى الباحث ولما كان التاريخ حافلاً بالبشر (زعماء أو أبطال... إلخ) والموضوعات فمن الصعب الا يتعاطف الباحث مع أحدهم وكثيرًا مايظهر ذلك فى مرحلة اختيار موضوع البحث ولذلك فقد يميل البعض إلى فكرة التحيز دون الحياد لأن الحياد مشكلة أخرى تعبر - فى تصورى - عن انسحاب واضح عند إصدار حكم ما أو إظهار استجابة معينة. والموقف الحيادى يعد ظالمًا فى حالات كثيرة كأن يكون الحدث أو الظاهرة على درجة كبيرة من الصدق بل وموثقة ومع ذلك يقف منها الباحث

مـوقـفًا حـياديًا بحـجـة الالـتـزام بالموضوعية وعدم التحيز يشبه فى ذلك الشاهد المحايد فى قضية مصيرية لأحد الأطراف حتى لا يغضب الطرف الآخر - ومن هنا كـانت صـحـة قـول المؤلف عن صعوبة الحياد فى العلوم الإنسانية بصفة خاصة.

وأكثر المشاكل موضوعًا للبحث هى مشكلة النقد غالبًا لاتجيد النقد الموضوعى رغم قول المؤلف من انه يصوب الكاتب ويعلم القارئ وهى مقولة لها دلالتها إذا سار النقد فى المسار الطبيعى بحيث يخلو من الحياد والتحيز لأن الحياد لا يعد نقدًا كما أن التحيز بدون حجة موضوعية يعد هوى - وكثيرًا من النقاد لا يسـتـخـدمـون النقـد الموضوعى ويغلب عليهم الحكم الذاتى - والحق أن النقد يجب أن يكون سـويا وهذا يتطلب أدوات وإمكانيات فى الناقد ابرزها أن يعرف كيف يقرأ المكتوب.

إذن كـيـف تتم الكـتـابة؟ يذهب المـؤلف فى هذه الإشكاليـة إلى أن الكتابة يجب أن تكون بنظرية وليس عن النظرية فـالكاتب الذى يريد الكتـابة باتجاه معين مادى أو مثالى مثلا لابد أن يكون قـد تشكل فكره بهذا الاتجـاه بل واصبحت نظرته للأمور خـاضـعـة لهـذا الاتجاه وهذا هو مـعنى الكـتـابة بنظرية وهو يخـالف تمـامـا الكتـابة عن النظرية لأن الأخـيرة تمـثل وصـفـا أو حديثا عنها.

ويقدم لنا المؤلف نموذجا للكتابة بنظرية من النظريات فـيـخـتـار مشكلة كتابة التاريخ الاجتماعى لمصر فيوضح أولاً المقصود بالتاريخ والذى يعبر عن حركة الطبقات الاجتماعية فى المجتمع ويُرجع التناقض بين هذه القـوى إلى المادية الجدلية الماركسية باعتبار أن هذا التناقض أساس التطور التاريخى الذى ذهب إليـه مـاركس - وإزاء تعـدد النظريات كـان لابد أن تخضع كـتـابة التـاريخ لإحداها ولكن تبـرز أمـامـنا مشكلة وهى أن أى نظرية لها مـؤيدين ومعارضين ومنشأ هذا الخلاف بينهم يرجع إلى أزمة المثقف المصرى الذى يعانى من ازدواجية الثقافة.

والحق أن فكرة الحـيـاد فى هذه الحـالة لاتتناسب ذلك النوع من كـتـابة التاريخ أى الاجتماعى، ولذا كان لابد من الرجـوع إلى دور الطبـقـات الاجتماعية التى دعا إليها مـاركس والتى تتـضـمـن أسلوب الإنتـاج فى الحياة المادية والذى يحدد العلاقات الاجتماعية والسياسية. إذن فـالواقع الاقتصادى - كـمـا يرى المـؤلف - هو الأساس فى تغيير البناء الاجتماعى لأى مجتمع - ومن هذا المنطق كان لابد أن نتـعرف على المـؤرخ الاجـتـمـاعى على ضوء النظرية المادية السابقة فنجد أن مهمة هذا المؤرخ تشمل زوايا كثيرة يجب عليه الإلمام بها حتى يقدم التاريخ الاجتماعى فى إطار متكامل وهى زوايا الاقـتـصـاد والاجـتـمـاع والقـانـون والسياسة.

وجدير بالذكر مايطرحه المؤلف فى نهاية كتابه بشأن الصحيفة إذ جعلها لاترقى إلى مرتبـة الوثيـقـة التـاريخـيـة ووصفها بأنها وثيقة رأى أكثر منها وثيقة خبر وذلك لأنها ترصد الوقائع فقط كما أنها ترتبط بمن يكتب فـيـهـا ولمن يكتب وهى تتابع الحدث اليومى الذى أسـمـاه المؤلف بالتـاريخ الفورى، ومن هنا فقد أفـصح المـؤلف عن رفـضـه لأن تكون الصحيفة مصدرًا لبحوث التاريخ.

أما بعد... فإننى قد وجدت فى هذا الكتـاب أفكارًا كنت أود تعـريف القـارئ بها لكننى مقيدة بمساحة النشر ويكفى أن هذا الكتاب قد ألقى الضوء على عدة قـضـايـا وإشكالات تهم البـاحـث فى التـاريخ خاصة من يبـحث عن موضـوع جديد يثرى به المكتبة التاريخية كما أن هذا الكتاب أجاب على السؤال المطروح وهو:

كيف يُقرأ التاريخ ؟.

محمد صلاح غازى

الخلود فى التراث الثقافى

فى صدر كتاب الخلود فى التراث الثقافى لعالم الاجتماع الكبير الراحل الدكتور سيد عويس الصادر عن الهيئة العامة للكتاب ضمن سلسلة مكتبة الأسرة ١٩٩٩م إهداء إلى أستاذه المربى الراحل يعقوب فام. فلقد تعلم كثير منه فى مدرسة الخدمة الاجتماعية بالقاهرة حيث تخرج دكتور سيد عويس من المدرسة عام ١٩٤٠. وهى أول دفعة من الأخصائيين الاجتماعيين فى مصر.قال عنه الدكتور سيد عويس «إن الأستاذ يعقوب فام كما يجب أن يعلم القارئ عاش حياته كلها من أجل أن يربى النشء فقد كانت التربية هدفه الأول والأخير. لم يكن عالة عليها بل قبل أن تبدأ تأمل من أجل تحقق الهدف الكبير فدرس فى مدارس مصرنا الغالية ومعاهدها وأكمل دراسته العالية فى جامعة بيل بالولايات المتحدة الأمريكية. كرس حياته ليصنع جيلا من المصريين وأبناؤه الآن رجال يدعنون الرجال.

وإذا كان أى باحث اجتماعى تدفعه عدة أسباب لإجراء الدراسات السوسيولوجية. فإن الدافع العلمي، وإشباع الفضول العلمى وحب المعرفة، هو أحد أهم الدوافع وراء ظهور هذا الكتاب - الخلود فى التراث الثقافى المصري/ حيث هو دراسة نظرية أول ما تهتم بموضوع الخلود فى التراث الثقافى المصري، والنظر نحو ظاهرة الموت، ونحو الموتى ، ونحو الخلود.. إلا أن هناك العامل الشخصى والخبرات التى يمر بها الباحث الاجتماعى فى اختياره لدراسته. والمتأمل لدراسته عن نفسه وعن حياته وهى دراسة اجتماعية اعتمدت على منهج دراسة الحالة لشخصية الدكتور/ سيد عويس. وعنوانها «التاريخ الذى أحمله على ظهري» يقول فيها (لأول مرة أواجه الموت وجها لوجه وأنا صغير السن ولم أبلغ الخامسة من عمرى أو ربما بلغتها لست أدري)

ص٥٣. وذلك أثناء وفاة عمته عندما كان مقيما فى أسرته الممتدة أسرة أبيه وأمه وجده وعماته وأعمامه. وبعد أن امتلأت جنبات المنزل بالصراخ المدوى مما ترك آثارا نفسية سلبية عليه وعلى خبراته مع الموت. ويذكر فى موضوع آخر من الكتاب «أن أمه ولدت العديد من المرات ولم يعيش لها أبناء فما أن أشارت عليها زوجة عم أبيه أن تذهب للحاجة صاحبة الكرامات والبركات الحاجة صابرة كودية الزار لإجراء الطقوس لحفظ الحمل حتى يأتى أوان الولادة «فهذه الخبرات التى عايشها الدكتور سيد عويس والتى عرفها فى أسرته الممتدة تكون بلا شك دافعا وراء إعداده لهذه الدراسة. وإذا ما كان على الباحث الاجتماعى أن يحدد مصطلحات دراسته بدقة، فإن الدكتور سيد عويس وجد صعوبة فى تحديد مفهوم الموت كما لاحظ أن العلماء وجدوا صعوبة أيضا فى تحديد مفهوم الحياة. ولكن يلاحظ أن المعنى العلمى لمفهوم الموت، أو المعنى العلمى لمفهوم الحياة.

سواء حاول شرح ذلك الطبيب الشرعى أو المتخصص فى علم البيولوجية أو المتخصص فى علم الطبيعة، يبدوان دائما فى نظر الرجل البدائى معنيين غامضين، وفى كتابه «مفهوم الرجل البدائى عن الموت» لريفرز «Rivers» قد أشار إلى أن أجناس المختلفة يصنفون مفهوم الموت بطريقة مختلفة عما هو معروف. فقد تصور المصريون القدماء، الموت على أنه انفصال العنصر الجسمانى عن العناصر الروحية. يموت الإنسان وتموت الآلهة مثل الإنسان ويذكر الدكتور سيد عويس القارئ، بأننا يجب أن نلاحظ أن التفكير فى الموت والحياة الآخرة، كان شغل المصريين القدماء الشاغل. ويعلل ذلك أنه يرجع إلى المناخ الفريد الذى تتمتع به مصر. ومن الملاحظ أن ممارسة عملية طرد الروح عقب الموت، من البيت، كانت عملية مصرية قديمة. ويذهب الدكتور سيد عويس إلى أن معنى الموت عند المصريين المسيحيين هو مفارقة الروح للجسد الذى هو تراب.

وتذهب الروح إلى مكانها اللائق بها. إما إلى مكان الأبرار أو مكان الأشرار. والموت، عند المصريين المسيحيين، حقيقة يجب أن لا يخشاها الإنسان، فالإنسان يدخل العالم من باب، ولابد أن يخرج من باب آخر. لدخوله من باب الولادة، وخروجه من باب الموت.، وإذا كان المصرى المسيحى البار لا يكره الموت ولا يخشاه فالمصرى المسيحى الشرير يخشاه ويمقته. ولكن ما معنى الموت عند المصريين المسلمين؟! ويؤكد المؤلف على أن الموت عند المصريين المسلمين، أمر هين سهل شأنه، شأن النوم تماما، إنما يمتاز الموت لأنه إمساك للروح عند الله. وقد رغب الإسلام فى تذكر الموت، والاستعداد له. روى النسائى وبن ماجة وغيرهما عن أبى هريرة رضى الله تعالى عنه، قال: «قال رسول الله صلى الله عليه وسلم أكثرو من ذكر هادم اللذات» ويقول الشعرانى: «أعلموا أيها الأخوان أن ذكر الموت يورث استشعار الانزعاج وطلب الخروج من هذه الدار الفانية، والتوجه فى كل لحظة إلى الدار الباقية» وإذا رغب الإسلام فى تذكر الموت والاستعداد له، فإنه يكره المرء أن يتمناه أو يدعوا به، لفقر ومرض أو محنة أو نحو ذلك.

وقد روى مسلم عن أنس رضى الله تعالى عنه قال: «قال رسول الله

صلى الله عليه وسلم: لا يتمنين أحدكم الموت لضر نزل به، وإن كان لابد متمنيا فليقل: اللهم أحيني ما كانت الحياة خيرا لي وتوفني ما كانت الوفاة خيرا لي». ولقد أكد الدكتور سيد عويس، على أن مصطلح الخلود في هذه الدراسة يعني استمرار وجود الناس الروحي بعد موت أبدانهم. وهذا هو معنى مفهوم الخلود الذي استخدمه في هذا الكتاب ولكنه يوضح للقارئ أن عرض مفهوم الخلود بهذا المعني، لا يعني، في كثير أو في قليل، بإثبات أو عدم إثبات وجود حياة بعد الموت. فهذا موضوع مع خطورته، خارج، بالضرورة، عن مجال الدراسة الحالية. ويقول الدكتور سيد عويس إنه لا يوجد شعب قديم أو حديث بين شعوب العالم احتلت في نفسه فكرة الحياة بعد الموت المكانة العظيمة في نفس الشعب المصري القديم. وكان نتيجة هذه المكانة أن ازداد الإيمان بحياة ثانية، لازداد اهتمام وعناية المصري القديم بمدافنه، وأخذت تزداد أيضا السلع التي حرص على وضعها معه في قبره عند دفنه. ويلحق مع المتوفى في قبره عدة كتب من أهمها كتاب الموتى وكتاب ما في عالم الآخرة، وكتاب البوابات، ثم كتاب الليل وأيضا كتاب الكهوف. ولكن أهم هذه الكتب التي تصف لنا مملكة الأموات «كتاب ما في عالم الآخرة». ويؤمن المصريون المسيحيون بالحياة بعد الموت والشهداء عند المصريين المسيحيين قديسين والمصريون المسيحيون يدعون إلى الإيمان بديمومة النفس وقيامة الأجساد، والجزاء الأبدي. ولكن لا يعتقد المصريون المسيحيون في حياة القبر بأية صورة من الصور. ولكن يلحظ أن الأرواح لا تنال ثوابها أو عقابها على أثر إنفصالها من أجسادها، بل تأخذ عربونا إذا كانت صالحة، أو من التعاسة إذا كانت طالحة، حتى يجيء يوم القيامة فتلبس الأرواح أجسادها التي تنال معها ما تستحقه من ثواب أو عقاب. ونعيم الأبرار عند المصريين المسيحيين هو اتصالهم بالله ورؤيتهم جلاله وتلك هي سعادة الإنسان النهائية التي إليها تتجه كل أشواق قلبه. أما جحيم الأشرار عند المصريين المسيحيين، فهو نار جهنم الحقيقية المستعرة على الدوام. وتقدم الملائكة لتنفيذ أمر سيدهم، ويحملون الخطاة إلى الهاوية حيث النار الأبدية.

ويجمع المصريون المسلمون على أن الموت ليس بعدم محض، وإنما هو انتقال من حال إلى حال. ويرى المصري المسلم أن هذا الكون تحكمه تدابير عادلة، ويسير وفق مشيئة عالية، والزم فيه مما هو دليل اتزان وقصد وعدالة.. وأن القضاء أمر حتمي، والحساب لابد منه ولا محيد عنه. ويوم القيامة، عند المسلمين، يوم رهيب، والأشد رهبة منه أنه لا محيد عنه إطلاقا ولا ريب فيه. يوم عصيب لا مفر منه ولا هروب.. «يوم ترونها تذهل كل مُرضعةٍ عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد». (الحج ٢) ويعتقد المصريون المسلمون أن الناس يبعثون ويحيون ويقومون كلهم أحياء حتى السقط الذي نفخ فيه الروح وتم خلقه.. حيث تنطلق كل نفس إلى جسدها حتى تدخل فيه ويبعث كل عبد على ما مات عليه. ومن الملاحظات الهامة التي رصدها الدكتور سيد عويس والتي يندر وجودها في مجتمع أخر غير المجتمع المصري الا وهي نشر أخبار الوفيات، ونشر التعازي، وما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتضمنه هذا النشر من تعبيرات الأحزان والأسى والابتهال والدعوات وغيرها، فى الصفحات العديدة المعدة لذلك والتى لا تخلو منها جريدة يومية تصدر فى مصر ويقول الدكتور سيد عويس أن هذه الصفحات هى شغل الكثيرين الشاغل، وأولوية قراءاتها عندهم، على غيرها من الصفحات، فى جريدتهم المفضلة، معروفة للجميع ويؤكد المؤلف على أن هذه الظاهرة تعتبر تطورا لبعض الشعائر الجنائزية التقليدية، التى تبين بدورها مدى اهتمام المصريين المعاصرين بظاهرة الموت. وفى خاتمة كتابه الخلود فى التراث الثقافى المصرى لعالم الاجتماع الكبير الراحل «سيد عويس» يقر بانه لم يفعل شيئا سوى محاولة إثارة هذا الموضوع، ومحاولة إلقاء بعض الضوء عليه. ويؤكد السوسيولوجى الكبير الراحل د/ سيد عويس، أن ما حاولت الدراسة الحالية أن تعنى به أن تسجل، على المستوى النظرى، أن اعتناق فكرة وجود حياة بعد الموت، أو عدم اعتناق هذه الفكرة، يؤثران من غير شك على نظر الناس المعتنقين منهم وغير المعتنقين، نحو الحياة الحاضرة، كما يؤثران على سلوكهم فى هذه الحياة ولاشك أن الكثير من التضحيات العظيمة التى بذلت فى سبيل الجنس البشري، قام بها اناس يؤمنون بعقيدة الحياة بعد الموت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات

شوبان... يعزف لى

دوروتا متولى

احتفل المصريون والبولنديون فى مصر بالموسيقار البولندى الأصل **فردريك شوبان**. وكانت الاحتفالية عبارةً عن معزوفات مختلفة لأعمال الموسيقار الراحل، قدمها لنا شباب الفنانين الموسيقيين المصريين بمعهد جوته فى القاهرة.

أقيمت هذه الاحتفالية بمناسبة مرور قرن ونصف قرن من الزمان على موت **شوبان**، ذلك الفنان الذى أهدى موسيقاه للعالم، فأحال حزن البشر حزنًا نبيلاً.

ولد فردريك فرانشيسك شوبان.. Fryderyk Franciszek Chopin فى الثالث والعشرين من أبريل عام ١٨١٠ فى(جيلازوفا ڤولا) - إحدى ضواحى وارسو. أما أبوه - ميكيواى شوبان - فقد ولد عام ١٧٧٠ بلوتارينج بفرنسا لأسرة تزرع الكروم، ارتحل إلى بولندا فى نهايات عام ١٧٨٧. وكان رحيله مرتبطًا بعمله كمحاسب فى إحدى الإقطاعيات التى كان يملكها ثرى فرنسى فوق الأراضى البولندية. لكن عمله كمحاسب لم يمنحه الرضاء الكافى وهو مايزال شابًا يافعًا. كان يشغل وقت فراغه فى العزف الموسيقى حيث كان يعزف على الكمان والفلوت والبيانو، ويدرس الثقافة السلافية دراسة كافية، ليتفهم ويعى تراث بلده الجديد «بولندا» - تلك التى أصبحت بالنسبة له «وطنه» الثانى. سرعان ما يغير **شوبان الأب** مهنته، وينتقل إلى وارسو وهناك يكسب رضاء العائلات البولندية الأرستقراطية باعتباره مدرسًا أمينًا له خبرة طويلة فى تعليم اللغة الفرنسية والألمانية.

وتؤكد السيرة الذاتية لفردريك شوبان المكانة الأخلاقية العالية التى كان يتمتع بها أبوه؛ فضلاً عن أن **شوبان (الأب)** فى أثناء تعليمه الشباب البولنديين وتربيته لهم، لم يحاول أن يغيرهم أو يحيلهم من بولنديين إلى مواطنين فرنسيين.

فى عام ١٨٠٢ إنتقل **ميكواى شوبان** إلى جيلازوفا ڤولا، ليعيش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بمنزل السيدة الأرستقراطية: **سكاربيك** كمربٍ لأطفالها. وفى بيتها يتعرف على **تيكلا يوستينا كجيزانوفسكا** (١٧٨٢ - ١٨٦١)، التى كانت لها صلات حميمة بالسيدة **سكاربيك**، وقد تزوج **ميكواى** بالسيدة **يوستينا** عام ١٨٠٦.

كانت **ام شوبان** تتمتع بجمال البشرة، والذكاء وطبيعتها الحانية وروحها الطيبة، وقد سمحت لها هذه الطبيعة الحانية أن توافق أن تكون مجرد ربة بيت، على الرغم من أن هذا العمل كان يتفق مع تقاليد أصولها الأرستقراطية التى تنتهى إليها فى ذلك العصر. وفى عام ١٨١٣ تنتقل الأسرة بكاملها إلى العاصمة وارسو بشكل نهائى، ليحصل **ميكواى شوبان (الأب)** على عمل أستاذ لغات فى إحدى المدارس الثانوية داخل العاصمة البولندية.

أما **شوبان الصغير** الذى يتلقى على يدىْ أمه معرفة الحروف الأولى للغة وطنه بولندا، يُسْمَح له كذلك

بالتعرف على أولى الألحان الشعبية البولندية، وتعلمه أمه كذلك الدروس الأولى فى العزف على البيانو. لقد كان **شوبان** مرتبطًا طوال حياته بأمه أشد الارتباط. عندما كان يستلهم اللحظات الأخيرة لتشكيل فكرة، كانت أمه بالنسبة له، تلك التى اسماها الرومان Genius loci أىْ الروح الطيبة.

يواصل **شوبان الصغير** دروسه التالية على يدىْ معلّم بيانو محترف، وهو بعد لم يتخط السادسة من عمره.

كان يتلقى هذه الدروس على يدىْ أمه وأستاذه، وتُعد الأساس فى تعلمه العزف على البيانو. ويؤكد معظم من كتبوا السيرة الحياتية لشوبان ميله إلى العزف المرتجل. فقد ألّف العديد منها، والتى للأسف لم يحافظ الزمن عليها حتى يومنا الحالى.

ويرجع تاريخ أولى أعماله التى طبعت (كنوتة) موسيقية إلى عام ١٨١٧ وهى «بولنيز ج - مول». ويثبت لنا التاريخ الموسيقى المعاصر أن شوبان رغم معرفته المبكرة للموسيقى الراقصة، إلا أنه إتجه إتجاهًا آخر يجعل من موسيقاه التى ألفها فى معزوفاته، وأشهرها المعزوفة الموسيقية الشهيرة «بولنيز»، مجرد تكوينات موسيقية خالصة لا تمت لحركة الرقص التقليدى بشىء!

وفى مقتبل عمره يجرِّب شوبان جميع الإتجاهات والتيارات، فلا يحصر نفسه فقط فى تأليف «بولنيزات» موسيقية خالصة، بل يؤلف مارشات من (المازوريك د. دور) التى كان يصعب تحديد تاريخ تأليفه لها. لكن «البولينيز» كانت دومًا أكثر الأعمال تأثيرا فى أعمال الموسيقار الشاب. فهو يؤلف بولنيز من نوع آخر هو As - dur يهديه ويؤلفها خصيصاً لمُدرسة فى عيد ميلادها، ويُقدم للمرة الأولى فى الثالث والعشرين من أبريل عام ١٨٢١. ويعد هذا العمل تكويننا أكثر تطورًا ونضجًا فى مؤلفات **شوبان**، وتتطور وسائط تعبيره منطقته الهارمونية واللحنية كذلك، فمنذ البداية لا يتجه «لابولينيز» نحو اللحن الغنائى لاشعرى. لقد أعجب الوالدان فى البداية وأصدقاؤهما ومعارفهما بعزفه الفنى، لم يكونوا مندهشين من أدائه ورقة عزفه فحسب، بل أثار إندهاشهم كذلك برنامج عزفه وثراء تنوعه. كان اللقاء الأول لـ **شوبان** الشباب بجمهوره فى الرابع والعشرين من فبراير عام ١٨١٨ بوارسو. ولم يتوقف **فردريك شوبان** عن التدريبات اليومية، التى منحته رضاءً فنيًا كافيًا، رغم أنه كان طالبًا منتظمًا فى المدرسة الثانوية. وبدأ **شوبان** فى تأليف معزوفات جديدة، وزاد حجم إنتاجه بمعزوفة هامة هى «مازوريك» التى تبدأ برقصة بولندية شعبية على وزن ثلاثة أرباع (مازور - كويافياك - أوبيركى)، ويمهد لها بمقدمات جديدة تصل بها إلى الجزء الأوسط ثم ينهيها بسلسلة من الموتيفات المتكررة.

ومنذ عام ١٩٢٦ يدرس **شوبان** الموسيقى بالمعهد الرئيسى للموسيقى تحت إشراف **يوزيف إلسنر**، لينهيها عام ١٨٢٩. وخلال عامين يقوم برحلات متعددة للتشيك والنمسا والمانيا حتى يصل إلى باريس عام ١٩٣١ ويقيم فيها.

يتعرف هناك فى عام ١٨٣٦ على **جورج صاند**[1] التى أثرت تأثيرًا كبيرًا فى حياة الموسيقار البولندى. وتؤرخ هذه الفترة الزمنية للمرحلة الثانية لإبداعاته التى استمرت حتى عام ١٨٣٩.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتتميز أعمال **شوبان فى هذه** الفترة بكونها خلاصة فنية لإبداعاته للموسيقى القومية والرومانتيكية. فهى موسيقى تتشكل من الموديل الرومانتيكى للموسيقى الراقصة المتواجدة فى رقصات الفالس الممتزجة بالتعبير الفنى، كما تتضمن تبايناً فى التعبيرات الحاوية قوىً دراماتيكية تصبح بدورها رسماً معبراً عن صيغ قومية وشعبية مثل: **بلارا، وشيرز، ونوكتورن**.

وعبر سنوات عشرة متصلة تتزايد الإشاعات حول **شوبان**. بل يصبح شوبان أثناء حياته ملحمة من الملاحم فيتجمع المحبون حول المبدع وينسجون حوله الأساطير التى كانت تتشكل وتتكون من حبهم له خاصة البولنديين الذين عشقوه عشقاً خاصاً؛ وإعتبروه ممثلاً ورمزاً لكبرياء بولندا وعظمتها.

وقد كُتب كثيراً عن أعمال **شوبان** حتى قبل مماته، حيث كان الكثير من هذه المقالات والدراسات ضد شوبان نفسه وخاصة ما كتبه **تشارلز رولينيه**(٢) للتقليل من مكانة **شوبان** وفنه. ولا اريد فى هذا المكان أن أعدد وأحصى عدد الوثائق المزورة التى قامت بتزييف السيرة الحياتية لـ **شوبان** عن عمد. وكان معظمها قائماً على الإدعاء والكذب فى تسجيل وتوثيق سيرة حياته، وفى التقليل من النمو الإبداعى للموسيقار، وفى الأحكام غير الصائبة لتقييم ما خلّفه لنا **شوبان** بعد موته. لكن أهم أعماله وأبرزها هى تلك التى تعبر بحق عن شعوره المأساوى، المنبثق عن عقيدته القومية وإيمانه ببلاده بولندا، وما تعانيه من التجارب المريرة الذاتية، فى مواجهة الإحتلال والنفوذ الأجنبى.

لم يضعف هذا الاحتلال الأجنبى من همته، بل أكد وقوى علاقة شوبان الحميمة بوطنه، كما نشعر فى صيغ أعماله، ووسائط التعبير التى ترتبط بالتراث الشعبى القومى.

أما التقنيات التى صاغت هذه التعابير فيرجع تأثيرها على مستوى التكوين والتطور الفنى للمجتمع الباريسى الثقافى الذى هو صاحب الفضل فيها.

أما أولئك الذين يتكلمون عن حياة الموسيقار بعد رحيله عن وارسو، فيبدو لنا كلامهم غير مقنع وغير صحيح. فلم يكن **شوبان** طوال حياته القصيرة - كما يزعمون - متعصباً قومياً، بل كان دائماً يهتم إهتماماً حيوياً بالحياة الأجنبية وثقافتها، ويتعامل معهما بقدر من العدل سواء كان هذا فى وارسو أو فى باريس. لكن **شوبان** كان يضع شعوره بالكبرياء القومى كبولندى فى المكانة الأولى، ذلك الشعور بالكبرياء المنبثق عن إرتباط دمه بوطنه.

ورغم وجوده فى باريس المؤثر تأثيراً موغلا فى نفس المبدع، إلا أنه كان دائماً كما كان، ولم يتغير، فتطور لغته الموسيقية فى باريس ساعد على تأكيد السمات الأصيلة التى يُتصف بها فنه الإبداعى، تلك السمات التى شكلّها وجوده آنذاك فى وارسو.

فى سنوات الثلاثينيات من القرن التاسع عشر حظيت إبداعات **شوبان** بشهرة عالمية وإعترافاً دولياً من فنانين كبار من أمثال **ليست** (المجرى) (٣) **وشومان** (٤) (الألمانى) **وديلا كروا**(٥) (الفرنسى) وغيرهم من الفنانين الكبار، الذين كانوا عارفين لعبقرية **شوبان** ومتفهمين لها.

فمنذ البداية استشعروا فى أعماله شخصيته القومية. وعند تحليلنا للمرحلة الباريسية فى حياة شوبان، لا ينبغى لنا القول بأن أعماله وإبداعاته قد تغير إتجاهها أو تأثر، تحت نفوذ المؤثرات الأجنبية وانطباعاتها. بل على النقيض من ذلك فإن كلاً من **شوبان** و**جلينكا**[6] قد رفعا من مكانة الموسيقى «القومية السلافية» لتتخذ موقعًا بارزًا فى التطور الموسيقى الثقافى العالمى، بل تغيرت معايير الموسيقى الكلاسيكية للقوميات السلافية ليحدث فيها بفضل **شوبان** و **جلينكا** تطورات ملموسة فى الشخصية الذاتية التى تتصف بها أعمال كل شعب من هذه الشعوب، وفى الوقت نفسه تؤكد موسيقاهما على العامل المشترك الذى يجمع فيما بين التراث الموسيقى، ليس فقط فى وسائط التعبير، بل كذلك فى المنطقة الفكرية/العاطفية التى تتسم بها أعمال هؤلاء الفنانين السلاف العباقرة بدءًا من الشطر الأخير من القرن التاسع عشر.

ومثلما كانت أعمال **جلينكا**، فإن أعمال **شوبان** ترتبط أوثق الارتباط بأفكار الاستقلال الكبرى، لكنها ترتبط اكثر وتعبر اكثر فأكثر عن سنوات المعاناة التى عاشتها الشعوب السلافية، ونجد صدىً واضحًا لها فى الأعمال التشكيلية والأدبية فبطولة موسيقى شوبان قد أتت بجذودها الأولى من ذات المصادر، التى أتت منها بطولة إبداعات الكاتبين المسرحيين البولنديين **ميتسكيفتش**[7] و**سووفاتسكى**[8]. وينطبق الحال نفسه على البدايات الأولى مثلما ينطبق على مرحلة النضوج فى الأعمال الإبداعية للعباقرة البولنديين الثلاثة الذين ترتبط أسماؤهم أوثق الإرتباط بالتراث الغنائى للقرية البولندية كما نرى فى أشعار **ميتسكيفيتش** عن «الشباب»، وكذلك فإن موسيقى شوبان تنبع بطولتها من تلك السباحة الفياضة داخل الشعور الزاخر بالمشاعر القلبية لرجل الشعب. وتعطشه غير المتوقف للحرية، ذلك الشعور الذى أيقظ الشعب البولندى، ومهد لانتفاضاته المستمرة، سواء التى حدثت فى القرون الوسطى أو فى سنوات الثورات الحديثة، أو تلك التى بدأت فى القرن التاسع عشر، لتكلل جميعا فى الشطر الأخير من القرن العشرين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش:

(١) چورچ صاند ـ George Sand (١٨٠٤ ـ ١٨٧٦) وهو اسم مستعار للكاتبة الفرنسية Aurore Dudevant، صديقة شوبان. لعبت دورًا كبيرًا فى الحياة الأدبية والفنية والاجتماعية فى التيار الأدبى الرومانتيكى.

(٢) تشارلز رولينيه: أخو فراسوا رولينيه: وهو واحد من عشاق چورچ صاند، أصدر عام ١٨٧٤ (ذكرياته) وكانت جورج صاند بدورها من عشاق شوبان. أصدر تشارلز كتابًا مليئًا بالأفكار المصطنعة والكاذبة عن شوبان وجورج صاند، وقد ظهر مطبوعًا بعد موافقة جورج صاند عندما سُئلت عن السبب الذى من أجله سمحت بالموافقة على نشر هذه المئات من الحماقات والتفاهات un tas de bétises أجابت بقولها: «لقد كان فى حاجة إلى المال».

(٣) ليست ـ F. Liszt (١٨١١ ـ ١٨٨٦) مؤلف موسيقى مجرى للمعزوفات على البيانو وقائد أوركسترا. من مؤلفاته الموسيقية الهامة: «بروميثوس ـ اورفيوس ـ مازيبا، وسيمفونية دانتى على البيانو والأوركسترا.

(٤) شومان ـ R. Schumann (١٨١٠ ـ ١٨٥٦) مؤلف موسيقى المانى، من أهم ممثلى حركة الرومانتيكية، وقد تبينت شخصية شومان الفذة فى أعماله

الموسيقية المخصصة للبيانو: سلسلة مصغرة «الكرنفال»، «مقطوعات فانتازية» وغيرها كثير، فضلاً عن السوناتات والأغاني الشعبية، والسيمفونيات.

(٥) ديلاكروا - E. Delacroix (١٧٩٨ - ١٨٦٣) مصور فرنسي من أهم ممثلي حركة الرومانتيكية في الفن الأوروبي. أهم عمل له: هو «حديقة دانتي/ ١٨٢٢»، «الحرية تقود الجماهير..... ١٨٣٠» «النساء الجزائريات - ١٨٣٤»، «صورة شخصية - ١٨٢٧»، «بورتريه لشوبان - ١٨٣٨»، رسومات توضيحية لفاوست وهاملت وغيرها.

(٦) جلينكا - M.I Glinka (١٨٠٤ - ١٨٥٧) مؤلف موسيقي روسي. ألف الأوبرات الآتية: روسلان ولوديميلا، حياة القيصر.. فضلاً عن تأليفه الأعمال الفانتازية والفالسات والأغاني الشعبية.

(٧) ميتسكيفيتش - A. Mickiewicz (١٧٦٨ - ١٨٥٥) أعظم شاعر بولندي في تاريخ الشعر البولندي الرومانتيكي. من أهم أعماله (قصيدة في الصبا والشباب)، أناشيد شعرية، قصائد حول الحب وغيرها. ومن أهم مسرحياته الشعرية مسرحية «الأجداد». كان ممثلاً لحركة التنوير الرومانتيكي في بولندا.

(٨) سووفاتسكي - J. Slowacki (١٨٠٩ - ١٨٤٩) شاعر بولندي وكاتب مسرحي، يعد الثاني بعد ميتسكيفيتش في أهميته ككاتب رومانتيكي بولندي. من أهم أعماله الدرامية: «كورديان - ١٨٣٤»، «بلأدينا - ١٨٣٥»، «ليلافينيدا - ١٨٤٠».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قراءة فى عام سينما

٩٩ فى السينما:

عرضت السينما المصرية فى عام ١٩٩٩ «١٨» عملاً فقط، فى استمرار لحالة تراجع هذه السينما،منذ منتصف العقد الأخير من القرن: حيث عدد الأفلام كل عام أقل من المعتاد، بالنسبة لسينما شهدت مراحل ازدهار، كان آخرها العقد السابق عليه..!. وبالطبع فإنه كلما نقص الكم فى الأفلام نقص الكيف بدوره.

وكان من بين افلام سينما ٩٩ فيلم لـ **يوسف شاهين** - اكبر مخرجى السينما المصرية والعربية اليوم - وهو فيلم «الآخر»، وفيلم لـ **رضوان الكاشف** - احد اقدر مخرجى التجديد فى السينما المصرية والعربية المعاصرة - وهو فيلم «عرق البلح».

ومن بينها الأفلام الجديدة لأحداث أسماء الكوميديا المصرية، اولئك الذين مثلوا مؤخراً ظاهرة انتعاش لفتت الأنظار - وسط الانحسار العام! - **محمد هنيدى** فى «همام فى امستردام» إخراج **سعيد حامد** **وعلاء ولى الدين** فى «عبود على الحدود» إخراج **شريف عرفة** **واشرف عبدالباقى** فى «أشيك واد فى روكسى» إخراج **عادل اديب** **وأحمد ادم** فى «ولا فى النية أبقى..» إخراج **كريم ضياء الدين**، وكان أهم هذه الأفلام «همام... هنيدى» الذى حقق لأول مرة فى السينما المصرية عشرة ملايين جنيه فى عرضه الأول. إن «٩٩» هو عام إنطلاق موجة افلام نجوم الكوميديا الجدد. ولكن إلى أين هى وهم؟ وإلى متى؟ هذا ما تجيب عنه الفترة القادمة بحسم وبغض النظر عن التوقعات.

كما لفت النظر فى العام فيلمان لمخرجين يقدمان أول افلامهما هما «فتاة من إسرائيل» إخراج **ماهر راضى**، و «حسن وعزيزة.. قضية «أمن دولة»إخراج **كريم جمال الدين**.

ولم يخل الموسم من عرض فيلم لنجم الكوميديا الأول على مدى الربع

الأخير من القرن عادل امام وهو فيلم «الواد محروس بتاع الوزير» إخراج نادر جلال. فضلاً عن العودة لتجربة عرض مسرحية له على شريط سينمائى لجمهور دور العرض السينمائى فى «الزعيم»، وكذلك فعل الأمر نفسه هنيدى فى «الابندا»..!. وفى الحقيقة فإن أفلام ٩٩ اقرب إلى أن تعتبر «١٦» وليس «١٨» لأن هذين العملين هما فى النهاية ينتميان إلى المسرح أكثر من انتمائهما إلى السينما.

نبيلة عبيد ومحمود حميدة فى لقطة من «الآخر».

وبالمناسبة: لست ضد عرض المسرحيات عبر وسيلة السينما، ليراها على شاشة كبيرة جمهور لم يتمكن من مشاهدتها فى دور المسرح، وهو بالتأكيد أكبر من الجمهور الذى تمكن، والمهم عندى هو مستوى المسرحيات ذاتها، وقد أكون بذلك من القلة التى ترى هذا..!.

لقطة من فيلم «عرق البلح»

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

لكننا لا نستطيع أبداً أن نعتبر تلك الأعمال المسرحية أعمالاً سينمائية بمجرد - أو لمجرد - عرضها على شريط سينمائى، وحتى لو كان هناك مخرج جديد لعرض العمل فى السينما كما هو الحال بالنسبة لـ محمد فاضل فى العملين المذكورين. إن عرض تلك المسرحيات فى السينما هو تماماً كعرضها فى التليفزيون، والفرق الوحيد هو أن هذه شاشة صغيرة وتلك شاشة كبيرة. وكما أن التليفزيون وسيلة عرض للمسرحيات والأفلام وهو بذاته فى الوقت نفسه يقدم فنه الخاص فى (التمثيلية التليفزيونية)، فإن السينما كذلك وسيلة للعرض، وفن، فى الوقت نفسه.

«كوكب الشرق» مأساة اليوم الواحد.

كما اننا يمكن أن نناقش عشر ظواهر أو قضايا سينمائية، أثارها الموسم، أو أثارها مجدداً مثل ظاهرة

النجاح الملحوظ لنجوم الكوميديا الجدد، وأسبابه الفنية والاجتماعية والسياسية أيضاً. وهل ان حالة الاكتئاب العام - إذا جاز التعبير - جعلت الحاجة ماسة إلى الإضحاك؟. كما هل تعتبر سيطرة عناصر ووجوه من جيل قديم على كل المقاليد وفى كل المجالات قد جعلت احتياج الناس ملحًا ماسًا إلى طاقات ووجوه وحساسيات جديدة... وربما - حتى - إلى «أى جديد»؟!.

كذلك فثمة ظاهرة محاصرة الأفلام فى العرض بأسبوع واحد - محدد سلفاً!! - لفيلم «عرق البلح» أو اقل بالنسبة «لكوكب الشرق» أو أكثر قليلاً بالنسبة لـ «حسن وعزيزة..»!. وصولاً إلى ظواهر يتم ترحيلها - أو تعقيدها! - من عام لعام مثل القوانين والتشريعات الخاصة بالسينما والتى يجب أن تتطور، ودور الدولة بالنسبة للسينما الذى يجب أن يتغير، واداء غرفة صناعة السينما الذى يجب أن تحاكم عليه، ثم (الادعاءات والحقائق) فى حكاية الشركات الكبيرة الجديدة.. هل انتجت أفلاماً وفق ما وعدت؟ ولصالح من حتى الآن دور العرض المميزة التى انشأتها وأى أفلام تعرضها هذه الدور؟ نعم أى أفلام... ولأى جمهور؟... الخ!.

تلك وغيرها ظواهر جديدة وأكثر منها قضايا ومشكلات مزمنة لا تجد حلاً.. لأنه لا مصلحة للقادرين على حلها فى حلها!. أما الأفلام فلا نجد إلا حصاداً جيداً قليلاً.

وعندنا أن أحسن فيلم فى سينما ٩٩ فى مصر هو فيلم «عرق البلح» للكاشف. كما أن «عرق البلح» و «الآخر» لشاهين يتصدران تلك الحصيلة من الأفلام، لكننا نرى أيضًا انه توجد افلام اخرى تستحق الذكر والمناقشة، ورصد الملاحظة حولها - ايجابيًا أو سلبيًا - وهى أفلام «كوكب الشرق» لـ **محمد فاضل** و«همام فى أمستردام» لـ **سعيد حامد** و «فتاة من اسرائيل» لـ **ماهر راضى** و «حسن وعزيزة...» لـ **كريم جمال الدين**. أى أننا يمكن بخصوص هذا الموسم السينمائى أن نناقش على الأقل خمسة افلام إلى جانب الفيلم الأحسن «عرق البلح». نناقشها ونحن نحمد الله على امكانية توفر حتى ذلك العدد فى واقع سينمائى مصرى نادر المثيل فى فقره وجدبه..!

من بين بضعة الأفلام التى تستحق الذكر كما سبقت الإشارة فيلم «كوكب الشرق»، لجدية اصحابه وعلى الرغم من نواقصه، تلك التى انبثقت فى معظمها من نص درامى وسيناريو متوسط لـ **إبراهيم الموجى**، توقف طويلاً عند الحكايات الشخصية، والتى ظنها السيناريو قصصًا عاطفية او مشروعات زواج لم تتم لـ **ام كلثوم** ستأخذ بلب الجمهور وتدهشه، فجاءت النتيجة على العكس، لأن **ام كلثوم** - كما اكد ايضاً فى السنة نفسها المسلسل التليفزيونى عنها ونجاحه الهائل - هى بالأساس عند هذا الجمهور قيم فنية وثقافية ووطنية وقضية متعددة الجوانب وعصر كامل..!

كما يأتى عملان بذل فيهما جهداً واضحاً من أعمال الكوميديا هما «حسن وعزيزة... قضية أمن دولة» و «همام فى أمستردام»، خصوصًا أن «حسن وعزيزة..» هو الفيلم الأول لمخرجه **كريم جمال الدين**، وأن «همام...» قد أصبح - لأسباب بالطبع وليس مصادفة - الفيلم المحقق لأعلى إيرادات السينما المصرية. إن «بذل جهد واضح» فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أعمال الكوميديا هو أمر غير عادى فى الكوميديا لدينا..!

أضف فيلم «فتاة من إسرائيل وهو الفيلم الأول أيضًا لمخرجه ماهر راضى. وعلى الرغم من تواضع معظم مشاهدة فنياً وبساطته بل وتبسيطه فكرياً وسياسياً - ثم اختيار عنوانه لأسباب تجارية - إلا انه فيلم استطاع ان يتخذ موقفًا واضحًا تمامًا ضد «كيان إسرائيل» وضد ما يسمى «التطبيع» معه!. وهذا فى كل الأحوال والظروف أمر يستحق الالتفات والتنويه. ثم نعود إلى (الفيلمين الرئيسيين) فى ٩٩، الأهم فى الموسم: «عرق البلح»، و«الآخر».

عبق الفن:

كان «عرق البلح» تأليف وإخراج رضوان الكاشف هو عبق الفن... وألق الإبداع فى سينما ٩٩. إنه تجربة فنية وجمالية مقدامة، وقيمتها ستصمد لأنها تجربة مغامرة ومغايرة. وإن بدت لنا فى بعض الأحيان - أو بعض المناطق - طاقة صاحب الفيلم كمخرج أكبر من طاقته كمؤلف. وهذا على أى حال كثيراً ما يحدث فى سينما المخرج - المؤلف فى كل العالم، أو عادة ما يحدث الا فيما ندر.

إنه فيلم ينتمى إلى سينما جديدة كما هو فيلم عن تراجيديا جديدة، وهى تراجيديا الهجرة المعاصرة فى مصر ذات التاريخ الممتد...!. تمت تلك الهجرة بفعل عوامل (الطرد) فى «حقبة السادات» و(الجذب) فى «حقبة النفط»، وقد تصادف - أو حدث على أى حال!- العناق والتلاقى البائس بين كليهما!.

وأبدع الكاشف، مخرجًا ومؤلفًا بناء فيلميًا، أدى إليه - وعلى نحو طبيعى وضرورى - تناوله لتلك التراجيديا الجديدة. فجاء بناء كلاسيكيا رصيناً، ينحو منحى أسطورياً.

.. وينطلق بعيـدًا فى تأمل اجتماعى اقتصادى سياسى وفلسفى إنسانى: عن الهجرة التى هى أقرب إلى التهجير. عن الرجولة الحقة بمفهومها المخالف للسائد - يمثلها «أحمد» بطل الفيلم الشاب - فى زمن الرجولة الغائبة. عن النساء فى ظرف غيبة الرجال المهجرين. عن ظرف التخلف المتغلغل، ومما يبلغ بالأمر فى نهاية الفيلم حد..وأد الحب وقتل الشاب فيحل الخراب.. الفيلم ليس مبشرًا مستبشرًا نعم لكنه جاء منذرًا، المقدمات فيه تؤدى إلى النتائج على نحو منطقى صارم.

فى مرور ١٠ سنوات:

أما فيلم «الآخر» لـ شاهين فقد كان شاغله هو «عالم اليوم بسماته.. وتناقضاته». ويعرضه شاهين فى ١٩٩٩، أى فى مرور «١٠» سنوات بالضبط على بداية اختلال العالم: بداية تبدل أحوال العالم وتفكيك إحدى القوتين العظميين وانفراد الأخرى مدفوعة بمصالح ورغبة محمومة فى الهيمنة. وتساءل الفيلم: الوطن فى ظل هذه الأحداث الكبار والفوضى.. ماذا عنه؟ وجاءت الإجابة سوداء أو تكاد: ممزق، مستولى على أمره من قبل تحالف وتشابك مصالح راس المال الغربى.. والمحلى فى ركابه.

كما عن للفيلم أيضًا أن يتساءل عن الحب فى عالم كهذا، فى زمن العواصف الهوجاء والفظاظات القصوى.. ما أحواله، كيف يكون؟. وجاءت الإجابة حمراء، لون الدم المراق، لقد تم الإجهاز عليه بالقتل والعنف والعنف المضاد، فى هيئة

مذبحة وفوضى، انتهى بها فيلم شاهين فى منتصف السبعينيات «عودة الإبن الضال».

الفيلم هو أحداث عصرنا، ورؤية لعصرنا، من خلال قصة حب فى الحاضر (روميو و جولييت أو آدم وحواء معاصرين ...) اسمهما «آدم وحنان»! قلوب صغيرة ضائعة على صخر عصر فظ. عصر بلا قلب.

صيغ الفليم بأسلوب شاهين الخاص جداً وبلغ من تلك الخصوصية حداً بعيداً، ومكنه منها هيمنته على الفيلم ابتداء وانتهاء، من كتابته سيناريو وحواراً إلى إخراجه مروراً بتأثيره المعهود - غير المحمود دائماً - على أداء الممثلين فينطقون كما ينطق وترتفع أصواتهم فجأة وتنخفض أو تصمت على طريقته ذاتها..!.

كانت الخصوصية الكاملة، لحساب «روح» شاهين فى الفيلم وتعبيره عن ذاته كفنان، وعلى حساب - فى الآن نفسه - بناء درامى بتماسك متنام، ثرى فى تعبيره عن قضيته. بالقدر الذى جاء عليه بالفعل من ثراء فى تنفيذه وإخراجه، فنيًا وحرفيًا إن مقدرة شاهين التكنيكية (الإخراجية) لايجاريه فيها أحد فى السينما العربية، وهى إذا اكتملت بكتابة صحيحة، بنص درامى موفق - فى هذه الحالة فقط - بوسعه أن يقدم، كما قدم مراراً، بعض روائع هذه السينما. روائع من طراز «باب الحديد» فى مرحلته الأولى و «عودة الإبن الضال» فى مرحلته التالية مروراً بتحفة «الأرض»...

محمد بدر الدين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة باريس

ح. ط

ربيع الشعراء العرب والفرنسيين بمعهد العالم العربى

لا شك فى أن المتابع لأنشطة معهد العالم العربى بباريس، سيحس بأن المعهد قد بدأ مع مديره الجديد الدكتور **ناصر الأنصارى**، مرحلة جديدة يعود فيها الشعر إلى وضعه الطبيعى باعتباره فن العرب الأول، بعد أن كان ميزان أنشطة المعهد فى المراحل السابقة قد مالت كفته لصالح الفنون الأخرى؛ خاصة أن الأمسيات الشعرية التى كانت تتم فى إطار إنشطة المعهد من قبل، قد جرى تنظيمها على أساس ضيق ومحدود إلى ابعد مدى، فتارة يكون هناك شاعر واحد ينفرد وحده بإلقاء شعره . وهذا امر مشروع فى حالة واحدة: هى الا

يكون على حساب الأمسيات الشعرية الجماعية - وتارة ينفرد قطر واحد من الأقطار العربية بالنشاط الشعرى الجماعى - وهذا أمر مشروع أيضًا ولكن بشرط أن يتم فى إطار خطة عامة تتجاوز الحدود الضيقة لآحاد الشعراء من جهة، أو للتقسيم القطرى من جهة ثانية.

لكن الدكتور ناصر الأنصارى قد أحس بهذا القصور، فعمد منذ العام الماضى إلى الإعداد لمهرجان شعرى عربى فرنسى يضم نخبة منتقاة من الشعراء العرب والفرنسيين، يحيون معا مهرجانا شعريا حافلا فى توقيت مناسب هو بشائر الربيع.

وهكذا، التقى الشعراء العرب والفرنسيون فى مهرجان كبير تم الأعداد له منذ عام تقريبا، ليستمر عبر اربعة أيام، من الثانى والعشرين

من مارس الماضى إلى السادس والعشرين، وازدحمت القاعة الكبرى بالدور التاسع من المعهد، بالشعراء ومحبِّى الشعر من الجمهور العربى والفرنسى، فى صباحيات وأمسيات شعرية ناجحة، بالإضافة إلى حلقات المناقشة التى عرضت لقضايا شعرية مهمة.

ولعل اهم ما كان وراء نجاح المهرجان، هو ان وراءه لجنة محترمة لا تعترف بسياسة المجاملة ولا تعمل حسابًا إلا للشعر نفسه، ويكفى أن نعلم أن هذه اللجنة قد ضمت: **اندريه ميكيل** عميد «الكوليج دى فرانسيز»، **وجمال الدين بن الشيخ** الناقد الكبير المعروف، **واحمد عبدالمعطى حجازى**. وقد ظهر عمل هذه اللجنة أول ما ظهر، فى اختيار أسماء الشعراء العرب المشاركين، ومن بينهم سليمان العيسى الذى خصوه بلقب (عميد الشعراء المشاركين)، فالرجل تجاوز الثمانين ولاتزال له طاقة الشباب حضورًا وإلقاء ومسامرة ونقاشًا، **واحمد عبد المعطى حجازى**، **ومحمد عفيفى مطر** الفائز بجائزة العويس العام الماضى و **منصف الوهايبى** **واحمد دحبور وقاسم حداد** **وممدوح عدوان وعباس بيضون** **ومحمد القيسى وغسان زقطان** وعلى الدمينى **وعبد الوهاب مؤدب** **ووليد منير و محمد الغزى وسيف الرحبى ونزيه ابو عفش وعبد الكبير الخطيبى وعبده وازن** **والطاهر بكرى وحسن نجمى** **ومحمد بنيس وسماء عيسى** **وفوزية ابو خالد ويعقوب السبيعى وعلى الحضرمى** واحمد راشد ثانى ومرام المصرى وحسن طِاب.

كان الإقبال الجماهيرى على الأمسيات الشعرية أكبر منه على الصباحيات، وهذا أمر مفهوم فى ضوء انشغال الناس بأعمالها فى الصباح، وقد كنا - نحن الذين جعلنا حظنا نلقى شعرنا صباحا - نحسد الشعراء الذين سيلقون فى المساء، خاصة أن هناك عزفًا موسيقيًا يصاحب إلقاء الشعر فى المساء.

كان من بين العازفين الفنان **فاضل المسعودى** الذى أبهر الحاضرين وهو يلعب بأوتار العود، وكذلك العواد الماهر الفنان **عبد الرحيم ساهر**. ومن الأنشطة المصاحبة المهمة فى هذا المهرجان الشعرى، العرض الشعرى الذى قدمته فرقة (مسرح اللقاء) بإشراف **باولا برونى سانشو**، وكذلك ماقدمته الفنانة الفرنسية الشهرية المغربية الأصل: **سافو** حين القت اشعارًا لـ **محمود درويش**، وأيضًا ماقدمته فرقة «زورونجو» من أداء لأشعار مترجمة إلى الإسبانية بمشاركة **جمال الدين بن الشيخ** **واحمد عبد المعطى حجازى** **وفرانك سميث**، وكان ختام هذه الأنشطة المصاحبة رائعا حقا، حين التف الجمهور والشعراء ليستمعوا إلى الفنانة المغربية نزيهة مفتاح وهى تلقى بعض القصائد العربية على أنغام العود.

أما عن الشعراء الفرنسيين المشاركين فى المهرجان، فهم نخبة من الشعراء الفرنسيين المرموقين، مثل: **هنرى دولوى وشارل چولييى وكلود ميشيل كلونى و چان بيير فاي وچان بيرنار توماس واندريه ميكيل ولوران جاسبار**، ولكن لم تكن هناك ترجمات للقصائد الملقاة من الفرنسية إلى العربية او العكس، وأظن أن هذا الأمر جدير بأن يلفت انظار المسئولين بمعهد العالم العربى، لكى يستفيدوا منه فى مهرجان العام القادم، كما لابد أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يستفيدوا من بعض الهنات التنظيمية التى يمكن لهم أن يتحاشوها فيما بعد. وقد أشار **احمد عبد المعطى حجازى** فى كلمته الافتتاحية عند بدء المهرجان، إلى أن الشعراء قد جاءوا فى مطلع الربيع ليتفتحوا معا خزامى وشقائق وعرارا، ولكنه ألمح إلى أن الاختيار لابد أن يكون على أساس فنى خالص، وليس على أساس جغرافى تتم فيه مراعاة تمثيل كل قطر عربى بشاعر أو أكثر، لأن مراعاة هذا الأساس الجغرافى ستكون بالتأكيد على حساب الشعر الحقيقى، ومع أن هذا لم يحدث فى المهرجان إلا على أضيق نطاق، إلا أن عدم حدوثه على الإطلاق هو بلا شك أمر كان سيرضى **احمد عبد المعطى حجازى** باعتباره من المسئولين عن اختيار الشعراء، وكان سيرضينا معه.

كانت أهم المحاور التى ناقشها المهرجان: محور خاص عن (ترجمة الشعر اليوم)، وقد أدار اللقاء فى هذا المحور **جمال الدين بن الشيخ**، وشارك فيه **اندريه ميكيل وسامى مهدى وعبده وازن**، ومحور آخر عن (المغايرة الشعر بين الشرق والغرب)، وقد أدار اللقاء فيه **احمد عبد المعطى حجازى وفينوس**

خوري وشارك فيه **محمد الغزى وممدوح عدوان وعباس بيضون ومحمد القيسى**، ومحور آخر عن الشعر والتصوف، أدار اللقاء فيه أندريه ميكيل وشارك فيه **منصف الوهايبى و محمد الغزى وعبده وازن و نزيه أبو عفش**، كما جرت مناقشة لقضية (شعر الشباب اليوم) بمشاركة أربعة من شباب الشعراء، هم: **وليد منير و سماء عيسى وحسن نجمى واحمد راشد ثانى**، وقد تم تكريم الشاعر الكبير الراحل عبد الوهاب البياتى فى جلسة خاصة، عقدها الشعراء الشباب، وكانت أبرز كلمة فى هذه الجلسة هى الكلمة التى ألقاها الشاعر الفلسطينى **غسان رقطان**.

حين انتهى المهرجان، وجدنا أنفسنا أمام مهرجان آخر كبير وواسع بسعة باريس نفسها، فقد كان علينا أن نستغل الأيام القليلة الباقية فى زيارة اللوفر وغيره من المتاحف، وقد كنت محظوظًا بصحبة الشاعر الكبير **محمد عفيفى مطر**، والشاعرة الفنانة **صفاء فتحى**، المقيمة بباريس، وكذلك الكاتب المعروف محرر مجلة (أصول) أسامة خليل وزوجته الدكتورة **رباب**، والمثقف الذى لايترك نشاطًا مهمًا فى باريس إلا وقد خف إليه واحتفى بضيوفه من المصريين، ألا وهو الدكتور **عاصم عبد الحميد**..

كم كانت صحبة جميلة غنية فى الأيام التى أعقبت المهرجان، فقد زرنا المتاحف نهارًا، وحضرنا الأمسيات التى تقيمها المراكز الثقافية العربية مساءً، ومنها المركز الثقافى السورى بباريس، حيث كان الشاعر الفلسطينى **مصطفى عتيق** يلقى بعض قصائده، وكذلك المركز الثقافى الجزائرى الذى كان يعرض لوحات الفنانة الجزائرية **سونيا برداسى**.. فكأننا لم نحضر مهرجانًا واحدًا للشعر، وإنما مهرجانات عدة فى أيام قلائل.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عفاف عبد المعطى

إبداع تفرضه ثقافة الآخر

ونحن على أعتاب قرن جديد استلزم الأمر مناقشة الدور الذى يلعبه الآخر على مستوى النقد العربى، وقد أقامت كلية الآداب «قسم العربية» التابعة لجامعة صفاقس للجنوب فى الجمهورية التونسية فى الفترة من (١ إلى ١٢ مارس ٢٠٠٠) مؤتمرًا علميًا دوليًا حول «مسالك الإبداع ومناهج البحث فى الثقافة العربية الأنا والآخر»، وقد مثَّل المؤتمر تظاهرة ثقافية عربية حقيقية اقيمت تحت رعاية السيد عميد الكلية والأستاذ **محمد البارى** رئيس قسم العربية، وأمانة الأستاذ **محمد بن عيّاد**، وتعددت البحوث وتباينت فيما بينها، وقد جاءت بحوث الأساتذة التونسيين لتمثل بانوراما شاملة للمعنى الذى يندرج تحته العنوان، فقد ساهم الأستاذ **محيى الدين حمدى** ببحث حول «القصة القصيرة عند الطيب صالح» تطبيقًا على مجموعة دومة ود. **حامد**، مهدّ من خلال البحث للحديث عن فنية كتابة القصة القصيرة عامة ومن ثم فصل القول حول بنية الكتابة فيها. كاشفاً من خلال هذه التقنيات عن كيفية استخدام الطيب صالح للضمائر داخل المجموعة، وقد أجابت الدراسة عن أسئلة إشكالية، مفندة الوسائل التى تتخذها القصة القصيرة خاصة قصة الطيب على طابعها العام خاصة مع تمتعها بكم هائل من الإسقاطات على تداخل الأنا العربية مع الآخر، وفى السياق نفسه قدم الأستاذ **احمد السماوى** دراسة مطولة حول «الحكاية الواصفة بين الأصيل والوافد: **يوسف القعيد** نموذجًا حيث قرر أن **القعيد** يعتمد فى كتاباته على ما يسمى بالحكاية الواصفة.

وإمعانًا فى شمولية الابحاث، فقد تناولت على الجانب الآخر الدرس الشعرى فى دراسات عدة منها ما قدمه الأستاذ عامر

الحلوانى حول شعر أبى نواس فى عين الأنا ومنهج الآخر «الخمريات نموذجاً والوصف أسلوباً»، كما قدم الأستاذ محمد بن عيّاد دراسة حول «المواقف والمخاطبات للنفرى: الإيقاع والدلالة»، وقد كان أيضًا للحضور الأردنى من البحوث القدر المهم والكبير، حيث دارت البحوث جميعها - ثلاثة - حول الشعر، فتقدم الدكتور على الشرع صاحب كتاب «الأرفيوسية فى الشعر العربى»، حول توظيف أسطورة أورفيوس عند الشعراء العرب المعاصرين، وقد كانت دراسته عن الطرح الفكرى فى الشعر العربى المعاصر وغياب البصيرة النقدية، كما جاءت دراسة الدكتور موسى ربابعة حول النقد ونقد النقد، دراسة فى تطبيق البنيوية على الشعر الجاهلى موظفًا آليات درسية كثيرة حول مشروع كمال أبو ديب النقدى ناقدًا ممن تعرّضوا لهذا المشروع بالنقد والتأويل موضحًا مدى جهد أبى ديب على مدار تاريخه النقدى منذ صدور كتابه الأول الرؤى المقنعة دراسة فى الشعر الجاهلى، وقد جاء بحث الدكتور محمد الخزعلى مغايرًا لرفيقيه، حيث انصب على الإبداع والآخر تطبيقًا على الشعر الكورى وهو ما مثّل حضورًا جديدًا مختلفاعن باقى البحوث.

وقد كان لمصر دور فاعل فى المؤتمر، حيث شارك الدكتور صبرى حافظ والباحثة عبد المعطى ببحثين، دار البحث الأول: لـ صبرى حافظ - حول الثقافة العربية المعاصرة فى الغرب: تحوّلات الصورة وتناقضاتها، وقد أثار البحث جدلاً كثيرًا ومناقشات قوية حول الجهود التراكمية للثقافة العربية التى تقوم بها على قدم وساق فى مقابل ثقافة الغزو التى تفرض نفسها على العالم العربى، فى المقابل دعا إلى تجاوز النقد العربى لبعض الآفاق النقدية المطروحة من الجانب الغربى.

وقد دار البحث الثانى «مسألة التغرّب، بحث فى الحداثة ومابعد الحداثة»، وقد تتبعت الباحثة صورة تواجد الفرع المعرفى المسمّى بالنقد الأدبى منذ مطلع القرن العشرين وما أصاب هذا الفرع من خلل كغيره من فروع الدرس الأدبى، موضحة كيفية دخول آليات النقد الغربى على الثقافة العربية بوساطة البعثات خاصة طه حسين الذى آمن إيمانًا عميقًا بمنهج ديكارت الذى درّسه له أستاذه الفرنسى نالينو.

إلى جانب البحوث الأكاديمية التى سيطرت على أيام المؤتمر، قدّمت ضمن البرنامج شهادات إبداعية، الأولى كانت للكاتب الكبير الأستاذ يوسف القعيد الذى أفاض فى الحديث عن تجربته الإبداعية الروائية التى استمرت لأكثر من ثلاثين عاماً. كما قدّمت الكاتبة الكويتية فاطمة يوسف العلى شهادة عن الصدق فى الكتابة اختتمت الشهادات بشهادة الشاعر اللبنانى شوقى بزيع الذى انصبّ كل اهتمامه على الحديث عن مأساة الجنوب اللبنانى والتناول الشعرى لقضية الجنوب .

واختتم هذا المؤتمر المثمر فاعلياته بعدّة توصيات أهمها تضافر القوى العربية لمواجهة الاخر والتمسك الدائم بالهوية العربية القومية.